

A canção popular – “O ciúme” de Caetano Veloso

INTRODUÇÃO

Estabeleço como ponto de partida o meu objeto de pesquisa, a canção "O ciúme" de Caetano Veloso, tendo como proposta investigar a maneira como os elementos que constituem a materialização sonora do objeto canção se articulam.

Além de toda essa investigação acerca desses modos de articulações de materialidades, proponho também examinar como a forma de expressão, ou seja, como a materialidade musical se estrutura a partir das conexões, interações entre diversos elementos, produzindo a forma da canção.

A forma canção é estruturada em motivos rítmicos, motivos melódicos, frases, seções, períodos e interrelações que geram procedimentos metalingüísticos. Investigo, a partir de todos esses elementos como se constitui a forma da canção.

A canção escolhida para as investigações, “O ciúme” (Caetano Veloso) faz parte do disco Caetano (Philips - Polygram, 1987) que contém ainda as canções: “José”, “Fera Ferida” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) e “Eu sou neguinha?” do próprio Caetano. A canção “O ciúme” foi selecionada, em um primeiro momento, pela sua simplicidade. A canção popular brasileira pertence ao que José Miguel Wisnik denomina mundo tonal¹. Porém a canção brasileira apresenta, e “O ciúme” é um exemplo, elementos do mundo modal.

O primeiro capítulo é dedicado à aproximação da letra e melodia da canção. Neste capítulo abordo a melodia da canção “O ciúme” verificando o que esta acrescenta, após ou problematiza em relação à abordagem da letra.

O segundo capítulo trata da harmonia musical, das reflexões sobre as interações entre sistema modal e sistema tonal na canção popular brasileira.

O terceiro capítulo é dedicado às marcas composicionais na obra musical de Caetano Veloso: a utilização do modalismo em parte considerável de sua obra, a relação

¹ WISNIK, José Miguel. Tonal In: *O som e o sentido*, p. 103-149.

entre a canção “O ciúme” e outras canções de Caetano Veloso; os paralelos entre essa canção e outras canções, o diálogo com Cecília Meirelles e o poema “O motivo”.

O quarto capítulo é dedicado às reflexões sobre a *performance musical* e arranjo, tendo como objeto ainda a canção “O Ciúme”. As reflexões vão além das análises realizadas a partir do disco de Caetano Veloso.

Nas considerações finais retomo as questões e aponto desdobramentos que perpassam a dissertação: acoplagens, imbricações entre letra e música, modalismo e tonalismo, inserção do corpo na performance musical.

1. “O ciúme”, a letra e o aspecto melódico.

O Ciúme

Caetano Veloso

Dorme o sol à flor do Chico, meio-dia
Tudo esbarra embriagado de seu lume
Dorme ponte Pernambuco, Rio, Bahia
Só vigia um ponto negro: o meu ciúme
O ciúme lançou sua flecha preta
E se viu ferido justo na garganta
Quem nem alegre nem triste nem poeta
Entre Petrolina e Juazeiro canta
Velho Chico, vens de Minas
De onde o oculto do mistério se
Escondeu
Sei que o levas todo em ti
Não me ensinas
E eu sou só eu só eu só eu
Juazeiro, nem te lembrás desta tarde
Petrolina, nem chegaste a perceber
Mas, na voz que canta tudo ainda arde
Tudo é perda, tudo é buscar, cadê
Tanta gente canta, tanta gente cala
Tantas almas esticadas no curtume
Sobre toda estrada, sobre toda sala
Paira, monstruosa, a sombra do ciúme

A letra da canção está disposta no papel da maneira como aparece no encarte do Lp *Caetano* Philips, 1987, produzido por Guto Graça Mello. Na gravação dessa canção participaram os seguintes músicos: Toni Costa – guitarra portuguesa; Tavinho Fialho – baixo fretless; Ricardo Cristaldi – teclados; Solange Rosa, Nina Pancevski e Marisa Fossa – vocais; Caetano Veloso – violão e voz.

Toda e qualquer canção, ou tão somente um simples gesto sonoro, uma espécie de impulso impregnado pelo vir a ser, localiza-se em um lugar onde o conceito de ser funde-se ainda ao conceito de estar e querer permanecer. Esse movimento ensina que o objeto canção se constrói, se funde no ato. Cada canção, ou ainda cada execução, cada pingão certo no "i" é, além da revisita ao mundo que carrega consigo, sem qualquer sombra de dúvidas, um arranjo.

Quando se observa uma canção ou determinado arranjo de uma canção, outras referências, externas à tênue linha que demarca seus contornos formais, soam como contraponto passivo. Essas referências funcionam como cenário, como pano de fundo para o desenvolvimento das idéias, para o desenrolar da trama musical. Em uma visão panorâmica, onde o foco procura captar a canção como um todo, detectam-se as inúmeras opções à disposição de aspectos que possibilitam a construção desse tecido sonoro. São infinitas as possibilidades de escolhas, de seleção, e a soma de todos esses procedimentos, de todos esses gestos sonoros é que perfaz essa espécie de malha que reveste a canção.

Descrever como se desenvolve o acompanhamento, quais os critérios levados em conta para a escolha e para a maneira como é distribuída a instrumentação, descrever como é constituída a interpretação, falar dos eventos sonoros que, a convite do intérprete, são controlados e manipulados e acabam entrando no jogo ou, ainda, daqueles outros eventos como os ruídos a princípio indesejados, mas que entram à força na festa como "penetras", no "fair-play" da execução, falar de tudo que constitui esse momento único que é a *performance* musical, é falar do conjunto que é a canção.

Estabelecidos alguns pressupostos, conclui-se que uma única voz que entoia uma melodia é por si só um arranjo. Da mesma maneira, cada voz é única, trazendo consigo sua sonoridade característica, com tudo aquilo que perfaz um certo tipo de "impressão digital". Tal como um documento, uma carteira de identidade que nos insere no mundo, cada nova execução de uma melodia é também única.

Cada escolha que constitui essa materialização sonora, pensada ou espontânea em termos de ser produto do artesanato cultural, o modo de fazer intacto ou em constante transformação, diálogo e contestação, é parte desse arranjo único, nunca possível de ser repetido: o timbre da voz, o colorido impregnado de traduções emocionais (em que escuro,

claro, limpo, velado podem habitar), as articulações das sílabas, palavras, frases, o modo de passar de um som ao outro, de um grupo de sons a outro, todas as possíveis inflexões, pontos de respiração com maior ou menor intensidade, a pulsação, a velocidade, com todas as variações possíveis, acelerações e desacelerações, a valorização das sílabas metricamente apoiadas que se entrelaçam ou não com a métrica musical e as brincadeiras possíveis, as alterações de intensidade, os *crescendo* e os *diminuindo*, o modo como a voz é projetada no espaço sonoro, através dos recursos tecnológicos que envolvem a captação, a amplificação, a manipulação e a monitoração do som através dos retornos, dos fones de ouvido, que permite o escutar-se e o ser escutado com todas as implicações. Cantar para mil, para cem, cantar para quinhentos mil como quem está cantando para um, como quem está cantando para ninguém, o que mudaria?

O que é possível ser dito sobre diversas vozes que cantam a mesma melodia, nos cantos de trabalho das lavadeiras e dos lavradores, nos cantos dos aboios, das incelenças, dos fanáticos torcedores de futebol, a não ser que o que em alto relevo se destaca é tão somente a média consensual de todos esses parâmetros acima citados?

A entoação dos intervalos musicais apresenta características peculiares em uma única voz que canta uma melodia, como também em várias vozes que cantam uma mesma, mas que na verdade são várias melodias. Quaisquer supostas imperfeições nessas entoações intervalares, no que se refere a possíveis desafinações ou presença de ruídos inesperados, inevitáveis e/ou indesejados, antes de denunciar inconsistências técnicas, insuficiências interpretativas e falhas no percurso, são sim traços constituintes dessa impressão vocal e certamente integrantes do arranjo que, por ser impossível de ser repetido da mesma maneira, é único e irreversível.

O que se tem quando um outro cantor realiza a *performance* de uma canção é uma melodia que agora já não pode ser a mesma. Essa outra voz, espontânea ou intencional que desloca, que reorganiza os elementos, na desconstrução, acaba por reconstruir a trama, dando um novo sentido ao ritmo. A cada nova canção está essa outra voz querendo “*caetanear o que há de bom*” (“Sina” de Djavan e também gravada por Caetano Veloso), querendo redimensionar e desnudar o que mesmo implícito não parecia fazer nexos.

Esse lugar de onde canta essa voz, onde os achados e perdidos que nele habitam e são tão mais presentes do que antes havia, tão inesperados e surpreendentes que capazes de transformar a canção em outra canção é a interpretação.

Então, inevitavelmente, é e sempre será outra a canção. As palavras estão à solta no mundo, na oralidade. São as mesmas somente se presas a correntes e amarras de intervalos melódicos, de durações pré-determinadas, de ritmos, de entoações, que estão ali apenas aguardando para serem desfeitas em cada nova interpretação, em cada novo arranjo.

Para a investigação que faço sobre a interação entre os elementos que constituem o fazer musical, aplico o conceito de acoplagem, da Teoria Biológica dos Sistemas, desenvolvido por Humberto Maturana e Francisco Varela. O conceito de acoplagem, ou seja, de interação entre sistemas é utilizado por Hans Ulrich Gumbrecht para a problematização do ato interpretativo na situação pós-moderna. O autor apresenta os três conceitos característicos dessa situação: destemporalização, destotalização e desreferencialização que sugerem um sentimento do mundo não mais fundado na figura central do sujeito. Esses três conceitos são premissas para o que Gumbrecht denomina campo não hermenêutico ¹.

Gumbrecht explica como substâncias se articulam em formas através da teoria de acoplagem. A acoplagem de primeiro nível entre dois sistemas corresponde ao que designamos como ritmo. O autor dá o ritmo do samba como exemplo de acoplagem de primeiro nível e afirma que esse primeiro nível não é produtivo, pois os sistemas envolvidos voltarão sempre a passar pela mesma seqüência de estados. A acoplagem de segundo nível é que produz novas formas, novos estados infinitos. O autor dá como exemplo a linguagem verbal, pois cada um pode produzir enunciações nunca antes articuladas.²

O objeto canção, com todos os elementos constituintes que descrevo pressupõe vários níveis de interação entre sistemas, várias camadas onde acoplagens se realizam. O andamento de uma canção popular, ou melhor, a velocidade, o pulso musical escolhido para a sua execução, desencadeia também processo de acoplagem na interação entre o tempo musical e a interpretação vocal.

¹ GUMBRECHT, H. U. “O campo não-hermenêutico e a materialidade da comunicação”. In: *Corpo e forma*, p. 137-145.

² IDEM. *Ibidem*, p. 149-151.

Para ilustrar esse processo onde a escolha do andamento interage com a interpretação, cito aqui uma experiência vivenciada na sala de aula, em uma das matérias relacionadas a investigações poético-musicais, na pós-graduação da UFSC:

Em um determinado momento das discussões sobre o conceito de acoplagem aplicado à interpretação musical, pedi à minha orientadora que fizesse a gentileza de cantar “Garota de Ipanema” acompanhada por meu violão. Sem relatar meu propósito realizei uma introdução em um andamento muito lento e expressivo, com os acordes apresentados com dedilhados e articulados livremente, sem a pulsação e sem o ritmo característico da bossa nova. O canto respondeu intuitivamente a esta sugestão apresentada na introdução e a primeira parte foi lindamente executada e conectada às idéias expostas na introdução. Em seguida, ainda sem revelar meu objetivo, pedi que novamente fosse cantada a primeira seção, só que a introdução agora foi realizada com uma levada bastante rítmica, cheia de *swingue*, em andamento bem mais acelerado que o característico de samba ou bossa-nova. A interpretação vocal apresentou uma característica bem diferente. A projeção da voz foi outra. O timbre foi outro. A articulação das sílabas se conectava intimamente com a levada rítmica.

Ainda na metade da primeira parte da canção, os olhos perspicazes da orientadora já revelavam as fichas que caíam. Os olhos, o sorriso, a voz que ainda cantava, ou melhor, o corpo inteiro denotava a cumplicidade nessa constatação sobre acoplagem entre andamento, levada e interpretação vocal.

O exemplo acima citado deixa bem claro que essa noção de pulso, do chamado tempo musical se evidencia se forem observados os elementos rítmicos que constituem o acompanhamento ou levada instrumental.

A infinita gama de possibilidades para a confecção de arranjos, para a criação de acompanhamentos não está limitada aos recursos timbrísticos que possui o instrumento ou grupo de instrumentos utilizados. Além de todas as possibilidades sonoras, de todas as possibilidades de coloridos instrumentais, de efeitos, existem também diversas possibilidades de gradações de intensidade.

A densidade relacionada com a massa sonora, ou seja, a rede de eventos sonoros que acontecem em camadas diversas e simultâneas, assim como todos esses elementos acima descritos também produzem níveis de acoplagem com a interpretação vocal.

Da mesma maneira, o material utilizado, o instrumento musical harmônico escolhido para a realização do acompanhamento como, por exemplo, um violão, uma sanfona, um piano ou qualquer outro instrumento capaz de realizar acordes, por vezes determina a própria escolha da harmonia, devido a imposições técnicas, a características peculiares que impõem limitações na execução instrumental.

Um mesmo acorde realizado tranquilamente num instrumento de teclados como o piano pode ser impraticável no violão, bem como algumas levadas, batidas, características do violão são impossíveis de serem executadas no piano. Determinados encadeamentos harmônicos, seqüências de acordes se tornaram clichês devido à facilidade "anatômica" de realização no instrumento. Temos aí a acoplagem entre o intérprete e o material (instrumento). O material limita, delimita, influencia a produção do discurso musical. Um claro exemplo disso acontece com a viola caipira. Os diversos tipos de afinações desse instrumento condicionam as possibilidades harmônicas e, por conseqüência, a própria vocalidade, pois a tonalidade ligada à afinação do instrumento determina a própria tessitura da execução vocal.

Se as análises teóricas do objeto canção forem realizadas tendo como ponto de partida as relações entre os elementos responsáveis por sua constituição, se forem tomadas a partir dos diversos níveis de acoplagens, percebe-se que todas essas interações acontecem simultaneamente, não estando baseadas em relações causais e seqüenciais. O conceito de simultaneidade é característico da condição pós-moderna. A destemporalização desencadeada pela presença de simultaneidades substitui os conceitos de temporalidade construídos a partir de causa ou seqüência. A sincronicidade estabelecida nas acoplagens que acontecem entre os diversos elementos que constituem o fazer musical, as acoplagens que formam a interpretação, construída na materialização, na inserção do corpo no momento, na presentificação da voz, produz a sensação de um presente que domina.

O processo de acoplagem produz movimento. Esse movimento presente no processo de acoplagem, na realidade gera ritmo, que, segundo o pensamento de Gumbrecht é que constitui a forma. O autor explica que ritmo é a realização da forma, auto-referência inarticulada, sob a condição da temporalidade. O autor propõe a definição de forma como unidade da diferença entre referência externa e referência interna, pois quando se atribui ao objeto uma forma, passando a considerá-lo enquanto sistema é necessário considerar outros

que não o sejam, ou seja, a linha que circunscreve o objeto (ou sistema) é a própria forma. O que se encontra dentro dessa linha é a referência interna, o que está fora é referência externa³.

A investigação, portanto, diz respeito a como, através do ritmo que brota do processo de acoplagens entre todos os elementos constituintes da materialização sonora, produz-se forma, e dessa forma como podemos fazer emergir sentido. A pesquisa está voltada à passagem da substância para a forma, tanto no que se refere à expressão quanto ao que se refere a conteúdo.

Dos encontros é que emerge a forma. Dos encontros é que se estrutura um sistema de auto-referência, com todos os seus mecanismos. O aparecimento dessa referência interna gera também uma referência externa. Gumbrecht define o conceito de forma enquanto diferença entre referência externa e referência interna.

Gumbrecht utiliza a teoria semiótica de Louis Trolle Hjelmslev para desenvolver uma espécie de mapeamento do que ele denomina campo não hermenêutico⁴.

Campo não hermenêutico, o lugar onde as materialidades se articulam através das interações, das acoplagens, concentra a tendência de afastamento dos campos que produzem o conceito de signo no vocabulário saussureano.

Hjelmslev foca sua teoria na síntese desses momentos: expressão, conteúdo, substância e forma.

Uma simplificação do modelo aplicado à canção traz:

Expressão: substância - material anterior à própria expressão, voz, o instrumento musical, o corpo.

forma - sons, as alturas, as durações, etc.

Conteúdo: substância - imaginário, o repertório vivenciado.

forma - a organização do discurso musical.

No que se refere ao corpo com todas as possibilidades de articulações, o foco do campo não hermenêutico se concentra na *substância expressão*, como uma materialidade ainda não estruturada.

³ IDEM. *Ibidem*, p.148.

⁴ IDEM. *Ibidem*, 144-146.

No que se refere à *substância do conteúdo*, esse lugar onde o imaginário se encontra, uma região ainda não organizada discursivamente, onde ainda não se estrutura sentido, é uma zona onde tudo o que já foi vivenciado e todo o repertório reside.

Do processo de interações que geram a organização, geram a forma do conteúdo, se pode falar em produção de sentido somente se tivermos como referência zonas de consensos ou comunidades interpretativas que compartilham de um mesmo imaginário, repertório, ou seja, a substância de conteúdo.

O questionamento de Gumbrecht, sobre a distensão entre esses quatro campos que estão em curso nesse campo não-hermenêutico, na condição pós-moderna, se afasta da procura de identificação de sentido passando para a indagação das condições de possibilidade de emergência de sentido a partir das acoplagens que ocorrem simultaneamente entre os quatro campos e todos os elementos que o constituem.

Nesta dissertação, o objeto canção popular, centro das investigações, é pensado e analisado enquanto forma, ou seja, sons que se estruturam em parâmetros de alturas (frequências) e durações, organizados através de um discurso que, na canção, envolve além do musical também o literário.

A partir desse olhar sobre a canção, surge a constatação de que o instrumento musical utilizado como ferramenta no momento da criação da canção, ou no momento onde se estruturam tanto o arranjo como o acompanhamento, a levada ou batida, realiza uma clara contribuição para o processo de acoplagem na *performance* musical. Esse processo, sob essa perspectiva, permite a inclusão nas análises do objeto canção, do aspecto da materialidade dos meios.

As investigações sobre a maneira como acontecem acoplagens estão focadas na conexão entre algumas materialidades. Em primeiro lugar, se encontra a materialidade do processo de comunicação, ou seja, no caso da canção, a linguagem musical constituída através da voz e, também, do instrumento musical que realiza o acompanhamento. Essas materialidades que exercem o meio de comunicação impõem outra materialidade, que é a de um gesto corporal condicionado pela mesma.

Ao ouvir a canção “O ciúme”, percebem-se algumas mudanças ocorridas a partir do confronto entre texto poético e os elementos envolvidos no objeto canção: melodia, harmonia, interpretação e arranjo. Nesse capítulo, irei demonstrar como se estrutura a

canção em seu aspecto melódico bem como verifico como imagem poética e produção de sentido, ritmo e metro, versificação e procedimentos de analogia acontecem na canção “O ciúme”.

A letra da canção, formalizada enquanto poema, foi estruturada em quartetos. Esses quartetos, em número de cinco, possuem versos de onze sílabas (hendecassílabo), exceto a terceira estrofe, onde se apresenta uma irregularidade, já que o primeiro verso tem sete sílabas, o terceiro dez e o quarto sete sílabas.

Apresento a seguir as acentuações métricas da canção “O ciúme” de acordo com a interpretação de Caetano Veloso. As sílabas acentuadas estão em negrito e sublinhadas:

<u>O ciúme</u>	<u>Sílabas acentuadas</u>			
1. Dorme o <u>sol</u> à flor do <u>Chico</u> , meio- <u>dia</u>	3	7		11
2. Tudo es <u>barra</u> embriag <u>ado</u> de seu <u>lume</u>	3	7		11
3. Dorme <u>ponte</u> , Pernamb <u>uco</u> , <u>Rio</u> , Bah <u>ia</u>	3	7	9	11
4. Só vig <u>ia</u> um ponto <u>negro</u> : o meu ci <u>úme</u>	3	7		11
5 O ci <u>úme</u> lanç <u>ou</u> sua <u>flecha</u> <u>preta</u>	3	6	7	9
6 E se <u>viu</u> ferido <u>justo</u> na garg <u>anta</u>	3	5	7	11
7 <u>Quem</u> nem <u>alegre</u> nem <u>triste</u> <u>nem</u> po <u>eta</u>	3		7	9
8 Entre <u>Petrolina</u> e <u>Juazeiro</u> <u>canta</u>	3	5	7	9
9 . Velho <u>Chico</u> <u>vens</u> de <u>Minas</u>	3	5	7	
10. De onde o <u>oculto</u> do mist <u>ério</u> se escond <u>eu</u>	3		7	11
11. Sei que o <u>levas</u> todo em <u>ti</u> , não me ens <u>inas</u>	3		7	11
12. E eu sou <u>só</u> , eu <u>só</u> , eu <u>só</u> , eu	3	5	7	

13. Juazeiro, nem te lem bras dessa tar de	3	5	7	11		
14. Petrolina, nem chegaste a perceber	3		7	11		
15. Mas, na voz que canta tudo ainda arde	3	5	7	11		
16. Tudo é per da, tudo quer bus car, cadê	1	3	7	9	11	
17. Tanta gente canta , tanta gente cala	3	5	7	9	11	
18. Tantas almas estica das no curtume	3		7	11		
19. Sobre toda estra da, sobre toda sala	3	5	7	9	11	
20. Paira , monstru osa, a sombra do ciú me	1	3	5	7	9	11

Nessa canção, as acentuações seguem o padrão: as terceiras, sétimas e as décimas primeiras sílabas recebem os acentos, com exceção da terceira estrofe. Nesse primeiro momento apresento os quartetos com exceção do terceiro que em seguida será trabalhado. A interpretação de Caetano Veloso valoriza esses acentos com um prolongamento das vogais nessas sílabas. Algumas exceções acontecem quando da execução vocal dos quartetos.

Como se percebe, além das acentuações na terceira, sétima e décima primeira sílabas, também a quinta, a nona e até mesmo a primeira, aparecem acentuadas combinadamente em alguns versos. O único verso que foge ao padrão é o primeiro da segunda estrofe onde a sexta sílaba da palavra **lançou** aparece acentuada. O que se percebe, nessa configuração que se apresenta quando da execução melódico entoativa, é que existe uma valorização da acentuação natural de cada uma das palavras. O ritmo das palavras entra em confronto com o ritmo da métrica dos versos poéticos e sai sempre vencedor na

interpretação vocal de Caetano. As palavras se desprendem do contexto poético e passam a ocupar um outro lugar no ritmo melódico e musical.

Dos dezesseis versos que compõem a primeira, segunda, quarta e quinta estrofes, temos a seguinte proporção de acentuações na interpretação de Caetano Veloso:

<u>Sílabas acentuadas</u>	<u>Quantidade de versos</u>
3 7 11	5 versos (acentuação poética)
3 <u>5</u> 7 <u>9</u> 11	4 versos
3 <u>5</u> 7 11	2 versos
3 7 <u>9</u> 11	2 versos
3 <u>6</u> <u>9</u> 11	1 verso
<u>1</u> 3 7 <u>9</u> 11	1 verso
<u>1</u> 3 <u>5</u> 7 <u>9</u> 11	1 verso

Quinze versos englobam a acentuação poética, sendo que alguns deles, além das acentuações na terceira, sétima e décima primeira, incluem ainda acentuação na quinta, nona, primeira sílaba e combinações. O único verso que quebra esse padrão é:

O ciúme lançou sua flecha preta (3 6 9 11)

Na metrificação poética, a padronização faz com que seja considerada a acentuação da sílaba do termo “*sua*”, desprezando a acentuação da palavra “lançou”. Essa padronização fere a prosódia. A interpretação vocal de Caetano Veloso respeita a correta sonoridade das palavras e para acomodar o texto à estrutura musical, a sílaba final de *lançou* é prolongada.

No último verso, que representa a constatação final do percurso do eu lírico como demonstrarei mais adiante, do ciúme presente em todas as salas, essa constatação é

ênfaticamente pela repetição de movimento, no ritmo que surge a partir da alternância de acentuações, nessa nova acentuação que o canto delimita:

Paira, monstruosa, a sombra do ciúme (1 3 5 7 9 11)

A terceira estrofe é a que contrasta com as demais em diversos aspectos. Em relação à versificação, essa estrofe apresenta versos de número inferior de sílabas (primeiro e quarto) com sete sílabas acentuadas na terceira, quinta e sétima sílabas. Os outros dois versos (segundo e terceiro) seguem o padrão poético com acentuações na terceira, sétima e décima primeira.

Quando se verifica o aspecto musical do primeiro verso desta estrofe, percebe-se que, em sua estrutura melódica, mais precisamente no âmbito das durações dos sons, existe um prolongamento, uma maior valorização das duas sílabas finais do verso, as sílabas da palavra *Minas*. Isso acontece para compensar a desproporção de quantidade de sílabas, no âmbito musical das durações. O mesmo se dá nas duas últimas sílabas do quarto verso *só eu*. Note-se, ainda, nesse mesmo verso também irregular, mas que segue o mesmo esquema com acentuações na terceira e sétima sílabas, que esses acentos que sublinham as sílabas “*só*” funcionam como outra ênfase no sentimento de solidão, além da ênfase dada pela repetição da palavra “*só*” três vezes, com a omissão final do advérbio para enfatizar através do isolamento a solidão, do pronome (eu).

Ao se verificar o aspecto musical do terceiro verso, percebe-se que ele se desmembra em dois segmentos:

1) “sei que o levas todo em ti,” com sete sílabas e mesmo padrão de acentuação na terceira e sétima;

2) “Não me ensinas” com três sílabas com acentuação na terceira.

A composição musical valoriza a vírgula após o primeiro segmento, com um som mais longo na sílaba final “*ti*” que recorta o verso poético em dois. O segundo segmento apresenta sons com maior duração nas duas últimas sílabas de “*ensinas*” para compensar a desproporção na quantidade menor de sílabas. Essa irregularidade remete também ao conteúdo poético do verso: o primeiro segmento “sei que o levas todo em ti” se refere a

algo que intrinsecamente faz parte do rio, enquanto o segundo segmento se relaciona à negação, à impossibilidade da apreensão desse conteúdo. Como demonstrarei mais adiante, o aspecto harmônico com seu jogo sedutor de tensões e repousos, sublinha também o recorte dessa oposição.

O poema se caracteriza, a meu ver, por uma interessante relação que apresenta entre espaço e tempo, detectada pelo percurso traçado pelo eu lírico. O eu parte do externo para o interno, da demarcação do lugar para uma interiorização, ou seja, da natureza para o eu lírico.

Na primeira estrofe, o eu lírico assume a posição de observador da paisagem, delimita o espaço de sua própria inscrição enquanto sujeito e apresenta o objeto de sua inquietação, já sugerido pelo título: “só vigia um ponto negro: o meu ciúme”. Aqui se dá a primeira definição do sentimento que está em jogo. Este sentimento remete à cor estabelecendo, portanto, relações sinestésicas. As metáforas colocadas em circulação pelo poema remetem a mudanças de estado psicológico. A claridade do sol que inunda a paisagem contrasta com o negro do ciúme, observador externo. O negro sugere noite e contrasta com o dia que a paisagem revela. O ciúme e a sombra são negros, como negra é a flecha que atinge, na segunda estrofe, o veículo da atividade poética na canção: a voz do eu lírico.

Percebe-se a sensação de contaminação pela embriaguez da paisagem denunciada pelo verso “embriagado de seu lume”. Essa contaminação é reforçada pelo verbo “dormir”, tanto em relação ao sol como em relação à ponte. Essa contaminação remete a uma sensação de parada no tempo, espécie de congelamento da cena, quebrada pelo ciúme que se faz eu e de fora observa. Um duplo movimento se dá nesse momento, do mesmo modo que a paisagem é embriagada pelo lume do sol, também o eu lírico é tomado pelo ciúme.

Na segunda estrofe, o ciúme passa a se posicionar como objeto de si mesmo. Esse movimento descreve o efeito corporal do ciúme no corpo, na garganta do eu lírico. A partir da dor física, o ciúme escapa para o exterior, para a paisagem, atravessa a voz, produto do corpo dolorido. É possível detectar um percurso da dor: da dor física à psicológica. O eu lírico percebe essa influência física do ciúme, por se encontrar o alvo da dor em ação, ou seja, a voz que canta, a voz que encontra lugar no tempo e no espaço da narrativa.

Aquela sensação de congelamento, de não-movimento da paisagem, descrita na primeira estrofe, é retomada agora na segunda estrofe. O eu lírico é invadido por esse estado de neutralidade que é sugerido pelo verso “nem alegre, nem triste”. Um vácuo entre as antíteses, uma neutralidade isenta de emoções, que daria ao testemunho um ar de verdade, de verossimilhança. O canto seria um testemunho isento, se possível assim fosse. O eu lírico, ao se colocar como “nem poeta”, reforça essa busca de um distanciamento, de uma imparcialidade interpretativa. Como se percebe pelo próprio percurso poético que a letra constrói, essa isenção se mostra ineficaz. O eu lírico se faz poeta de sua poesia, bem como o canto se faz tradução do próprio ato de cantar. O canto assumido nesse momento como o veículo poético da própria canção faz desta canção uma meta-canção.

Haroldo de Campos diz ser inegável a influência da poesia concreta no segmento mais experimental da música popular brasileira. Influência esta, sobretudo, devido às atividades de Augusto de Campos como ensaísta e estudioso da música popular, tendo recebido, sobretudo por seu trabalho como poeta intersemiótico, atenção do compositor-intérprete Caetano Veloso. Caetano Veloso, no dizer de Haroldo de Campos, alia uma sensibilidade lírico-popular a uma sofisticação metalingüística.⁵

Na relação entre texto e música, Haroldo de Campos coloca como ponto central o isomorfismo, ou seja, a transcrição de estruturas intersemióticas. Ao se referir a compositores que musicalizaram textos seus, Campos afirma que a composição musical toma o texto como **matriz** para idéias criativas sem destruir a autonomia do texto enquanto poesia.

O autor denomina esse processo de dialogia estrutural, em que a música é alimentada pelo texto, cria novos lances inventivos e a partir desses novos procedimentos o próprio texto é realimentado. O texto poético nesse procedimento permanece ao mesmo tempo ausente e presente⁶. Em “O ciúme” a poesia ao falar dela mesma, o canto ao falar do próprio ato interpretativo de cantar, se caracterizam como procedimentos metalingüísticos.

Na terceira estrofe acontece uma retomada do “eu”. O eu lírico estabelece o primeiro contato com a paisagem que antes apenas havia sido descrita, através do diálogo com o interlocutor, Velho Chico, (personificação do rio São Francisco), o “tu”. Essa

⁵ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e música”. In: *Metalinguagem & outras metas*, p. 287.

⁶ IDEM, *Ibidem*.

abordagem do rio remete a uma intimidade e conhecimento prévios do percurso do “tu”. Os verbos sugerem o movimento paradoxal: o rio enquanto caminho, leito, estrutura na paisagem tem um começo delimitado. “Vens de Minas” se refere tanto a esse caminho como ao que vem por esse caminho. O rio é aquilo que traz consigo, aquilo que o faz ser rio. O rio é uma espécie de estrada onde trafegam as águas e ao mesmo tempo veículo que conduz o mistério oculto. É de Heráclito⁷ a famosa frase: “nunca nos banhamos no mesmo rio”, pois na segunda vez não seríamos mais os mesmos e o rio também mudou. Se as águas do rio deixassem de fluir o rio deixaria de ser rio para ser lago. Paralelamente o mesmo se dá com o canto, com o fluir poético: a voz, o cantar com todas as construções que se edificam a partir do gesto sonoro-musical é o que é, enquanto som, enquanto materialidade, enquanto corpo e também o que traz enquanto possibilidades de produção, de percepção de sentidos. O fluir do cantar, do percurso sonoro no tempo, é percebido pela direcionalidade a qual o rio alude. Também o objeto canção é leito, enquanto texto, construção que se constitui de palavras, acentos métricos e carrega consigo inflexões musicais, saltos intervalares, tensões e repousos muitas vezes imbricados com o discurso / ou verso. O eu lírico se percebe só no desconhecer e não consegue abstrair da contemplação do mundo um sentido. Essa solidão potencializada por não conseguir extrair do segredo, do sagrado que o rio esconde, uma resposta para suas inquietações, é enfatizada pelas repetições no quarto verso. Essa frustração pelo não aprendido o faz tomar o caminho de uma busca interior.

Na quarta estrofe o “eu” estabelece um diálogo com a paisagem, representada pelas cidades de Petrolina e Juazeiro, observadoras da cena onde se desenrola o percurso desse eu. A solidão do eu lírico frente à paisagem, é marcada pelos “nem”, negativas em relação aos verbos *perceber* e *lembrar* que remetem a esse ignorar do mundo frente ao sofrimento individual. A natureza segue seu curso, alheia ao sofrimento humano. Quem sofre, sofre sozinho e todos sofrem, é o que eu lírico começa a constatar.

Denota-se na canção um percurso: da água (rio) ao fogo (arder). Nota-se a passagem do tempo, representada por uma noção de continuidade, reiteração de movimento, denunciada pela palavra “ainda” de “tudo ainda arde”. A noção de percurso do tempo, reforçada pelo verbo *lembrar*, nos remete à sensação de um passado relacionado com a voz, “tudo ainda arde”. O verbo arder, utilizado como metáfora, remete à dor física, dor da voz

⁷ *Os pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários.* São Paulo. Abril Cultural. p. 77-136.

que arde por se encontrar ferida pelo ciúme. Verifica-se nesse momento o reaparecimento da sensação corpórea causada pelo ciúme, que assume através dessa metáfora, a ação do sol na paisagem. O verbo *arder* também pode se referir a uma chama, ao fogo que arde. Pode, portanto, também aludir ao lume do sol, presente na primeira estrofe, que impregna a paisagem com seu brilho. A sensação de perda, provocada pelo ciúme, se contrapõe com a busca de algo que não se encontra presente. O eu lírico é um eu angustiado, atormentado. A palavra “cadê” denota esse estar perdido em suas inquietações.

Na quinta estrofe, o foco do olhar do eu lírico se desvia da paisagem e se transfere para a privacidade de todas as salas. O movimento sugere o contraste entre o ambiente externo e o ambiente interno, da natureza, da noção de vida em comum que uma cidade ou comunidade representa, para o núcleo menor que a sala de uma casa representa: a família com todas as tensões que brotam dessa relação entre indivíduos, a sala enquanto palco desse drama humano.

A antítese calar/falar é substituída por calar/cantar. O cantar torna-se o contar. O canto é o porta-voz do discurso poético, procedimento este que reforça a idéia de “O ciúme” como meta-canção.

O humano nesta estrofe é inserido na paisagem, tanto em sua representação física como em sua representação espiritual (almas). O eu lírico através da contemplação, do diálogo com a paisagem, realizou um percurso do fora para dentro de si. Há, nesse momento, um percurso do individual para o coletivo. O eu lírico percebe o ciúme como algo inerente a cada pessoa, como um sofrimento intrínseco ao ser humano. O estado de latência do ciúme é reforçado pelo verbo “pairar”, pois o ciúme, mesmo não manifesto, está contido em cada ser humano. O sofrimento, percebido como fator da vida, pelo qual infalivelmente todo ser humano passa, é representado como processo de desenvolvimento humano, de crescimento espiritual através da metáfora de “almas esticadas no curtume”. A retirada do couro, da pele, de sua estrutura corpórea, remete a uma dor física e a um lento processo de secagem, de depuração, de curtição. Essa metáfora “almas esticadas” remete a uma sensação de dor, agora não mais física, mas psíquica.

Essa canção remete à propriedade de encantamento no ato de cantar, no canto enquanto atividade que tem o poder de apaziguar a alma, de transcender, num processo de catarse, todo o sofrimento. Do mesmo modo que cada pessoa carrega em si o ciúme e todo

o sofrimento que este traz consigo, também cada pessoa carrega um cantar potencial. O canto é inerente a cada pessoa como o é o silêncio que o renega. O calar-se, o resignar-se aparece como duas possibilidades: primeiramente o silêncio como opção, como escolha possível frente ao sofrimento inevitável, escolha esta que remete a uma postura fatalista ou de redenção pelo sofrimento. A outra possibilidade leva a uma indagação sobre o cantar enquanto dom, enquanto atividade que requer técnica, possível somente para os escolhidos, os alguns que emergem dessa “tanta gente”. A primeira possibilidade permite ainda entender o silêncio de “tanta gente cala”, não como possibilidade consciente, mas como decorrência de modos diferentes de percepção de corpo, de dor, de somatização psicológica da angústia provocada pelo sentimento exacerbado de posse: o ciúme. O último verso remete a um movimento inverso: o objeto (ciúme) se faz sujeito e se projeta sobre a paisagem com a sua sombra negra e monstruosa.

A canção ciúme pode ser vista como uma exaltação do cantar enquanto feitiço, do canto como um mantra inexato que exorciza os sentimentos mais recônditos da alma, como espada ou como furacão do bem kamikaze que dissipa, varre as nuvens e põe para correr os monstros que nos habitam. Octavio Paz diz que o ato de criação poética assemelha-se à atitude do mago, por ambas usarem do princípio da analogia. Distintos dos técnicos e filósofos, poetas e magos extraem os poderes de si mesmo e utilizam o idioma sem se perguntarem o que é o idioma. Tanto o mago quanto o poeta não necessitam apenas do conhecimento para o exercício de suas atividades, precisam também de uma força interior. No próprio poeta, a linguagem se encontra e nele mesmo se revela. O ato criativo no poeta se relaciona a uma busca interior que não se parece com introspecção, mas sim com a atividade psíquica capaz de provocar um estado de passividade propício ao surgimento de imagens poéticas.⁸

Júlio Cortázar indaga o motivo pelo qual toda poesia fundamentalmente é imagem e como a imagem funciona como instrumento encantatório. O autor afirma que o humano possui tendência à metáfora, por causa da predisposição humana para a concepção analógica do mundo. Isso justifica a inscrição de processos analógicos nas formas de linguagem. Cortázar para explicar essa tendência metafórica no humano, que não se restringe somente à poesia, dá como exemplo a espontaneidade de uma criança de quatro

⁸ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, p. 64-65.

anos que pode dizer: “as árvores se agasalham no verão, ao contrário da gente”. O fazer poético retoma a origem da própria linguagem. A metáfora funciona como forma mágica do princípio de identidade e é evidente na concepção poética da realidade. Essa concepção coincide com a noção mágica do mundo que é própria do primitivo (evidente o cuidado que hoje se tem com a noção de primitivo x civilizado). O poeta e o primitivo se aproximam na medida em que se encontram fora de um sistema conceptual. Ambos preferem sentir a julgar. É intencional a analogia enquanto instrumento e direção, tanto na magia do primitivo como no fazer poético. O poeta não é um primitivo, porém, reconhece e acata formas primitivas anteriores à hegemonia racional. O poeta aceita a direção analógica de onde nascem as imagens, o próprio poema.⁹

Claude Lévi-Strauss apresenta uma interessante reflexão sobre a atividade estética e o trabalho do *bricoleur*. Seu ponto de partida é o desafio ao conhecimento adquirido pela ciência. De acordo com Lévi-Strauss, o pensamento mítico trabalha por analogia e aproximações. Para ele, através da analogia o mago chega a conclusões bastante semelhantes à que faz o cientista através de experimentações. O mago vai do todo às partes, já o cientista vai das partes ao todo. Isto faz com que a comparação seja com o modelo reduzido, pois para o antropólogo, toda obra de arte é um modelo reduzido. A arte se posiciona entre o conhecimento científico e o pensamento mágico, pois o artista possui simultaneamente algo do cientista e algo do *bricoleur*: artesanalmente ele elabora um objeto que é material, mas também é objeto do conhecimento¹⁰.

A utilização de rimas, entre outros artificios que fundamentam a construção poética, se traduz como processo de analogia, relacionado a princípios rítmicos. No que diz respeito às rimas, em “O ciúme” elas são alternadas, ou seja, os quartetos começam com dois versos distintos e o primeiro rima antes do segundo(abab).

Octavio Paz une a idéia de ritmo à cultura. Paz diz que o ritmo é que fundamenta a construção de qualquer fenômeno verbal. Tanto a associação de palavras, quanto frases e associações verbais que constituem a linguagem, atendem a princípios rítmicos. O poeta com o domínio e reprodução desses princípios rítmicos exerce poder sobre as palavras

⁹ CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*, p. 85-95.

¹⁰ LÉVY-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto” In: *O pensamento selvagem*. 1997.

criando seu próprio universo verbal a partir dos mesmos. Segundo o autor, o poeta cria por processo de analogia cujo modelo é o ritmo.

A reprodução desse ritmo cujo artifício da rima seria um dos meios, além da métrica, aliterações e outros processos, funciona como uma espécie de imã, que atrai as palavras. O ritmo, segundo Paz, funciona como agente de sedução para a criação poética.¹¹

Ao investigar as distinções entre poema e prosa, Paz apresenta a conclusão de que ritmo é pré-condição para o poema e não essencial para a prosa. Todo ritmo prefigura uma linguagem, sendo ritmo todas as formas verbais, porém, apenas no poema é que acontece sua manifestação plena. O autor, ao sustentar ritmo como núcleo da constituição do poema, faz a distinção entre ritmo e metro. O metro é medida e é vazio de sentidos, enquanto ritmo não é apenas palavra, não é medida nem quantidade de sílabas nem acentos. Ritmo, conteúdo, imagem e produção de sentido acontecem simultaneamente no verso, e todo ritmo verbal forma real ou potencialmente uma frase poética.¹² O metro é um procedimento que nasce do ritmo, é uma forma fixa uma medida. O verso construído sobre o metro se **acopla** a essa medida. Porém a imagem poética recria outros ritmos, pois o ritmo é a própria fala e dela não se separa.

Umberto Eco diz que o verso enquanto expressão é um obstáculo que imprime suas leis ao conteúdo. O conteúdo necessita de uma adaptação para conseguir ultrapassá-lo e reforçá-lo. Não é o ritmo que deve se adequar às palavras, mas exatamente o contrário, o poeta as escolhe a partir do ritmo. O movimento rítmico de repetição de um som, no caso as rimas ou aliterações enquanto forma de expressão dita suas leis à invenção do conteúdo.¹³

A assonância da vogal na terceira estrofe é traço distintivo em relação à sonoridade de toda a canção. A vogal *o* sugere arredondamento, perfeição. Através da relação especular que o “eu lírico” estabelece como o rio, o eu lírico busca a solução de suas inquietações, o decifrar dos mistérios. Essa busca coloca em cena a fusão mística entre homem e natureza. A vogal *o* sugere esse momento de meditação, que faz lembrar o “*Om*” dos *mantras* indianos.

Nas outras estrofes predominam os fonemas com sonoridades mais percussivas e que sugerem movimento de fricção. Os fonemas /r/ e /k/ podem ser relacionados com a

¹¹ IDEM, *Ibidem*.

¹² PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*, p.82-85.

¹³ ECO, Umberto. “O signo da poesia e o signo da prosa” In: *Sobre Os espelhos*, p. 239-243.

sonoridade do rouco raspar de uma garganta ferida. O /s/ sibilante de sol, seu, só, ciúme, lançou, sua, se, triste, Minas, mistério, se, escondeu, sei, ensinas, sou e o /ch/ de lembrás, chegaste, mas, buscar, tantas almas, esticadas, sobre, estrada, sala, monstruosa sombra, estão relacionados com a própria sonoridade do título da canção: “O Ciúme”. Ainda o som de uma flecha sendo lançada produziria uma onomatopéia com essa sonoridade. O poeta, ao convocar as palavras, detona um processo em que elas se acoplam através de sonoridade e sentido.

Murray Schafer discute a teoria onomatopáica como origem da linguagem enquanto imitação dos sons da natureza, e constata que, não sendo essa teoria válida para todas as palavras, os lingüistas não a consideram como única e real origem da fala. Entretanto, muitas das palavras expressivas têm uma qualidade onomatopáica e os poetas sabem disso. O autor, para exemplificar como os sons que compõem determinadas palavras se relacionam com o som que as representam, toma uma das palavras de *Finnegans Wake* de James Joyce: a palavra trovão. O autor enumera as palavras que significam trovão em algumas línguas e nota que todas elas apresentam sonoridades relacionadas com estrondo, que Joyce toma emprestado. Verifica que alguns sons aparecem com maior frequência nas palavras que representam trovão: os abruptos e percussivos (*t k b*) e os sons contínuos que podem ser prolongados pela voz (*a r n o u*). O autor tece um comentário sobre sonoridade das palavras, sobre o poder encantatório que cada som produz.¹⁴

Alfredo Bosi afirma que a vivência da imagem é anterior à própria palavra. Essa experiência tem a ver com a corporeidade, pois é, sobretudo, sensação visual.¹⁵ A imagem do rio São Francisco na canção dá a sensação da fluidez de suas águas. Porém, essa imagem nada mais é do que umas figuras estáveis, imóveis, localizada na espacialidade cerrada da cena. A presença da imagem do rio permite a representação pela memória. “Velho Chico” são palavras articuladas, que em sua superfície não passam de uma cadeia sonora. As palavras se articulam com a matéria rio através da linguagem verbal, código de seqüências fônicas, que funciona como um substituto, algo que está no lugar de alguma outra coisa. Através da analogia, o discurso recupera a imagem, sendo imagem não somente nomes concretos como rio, ponte, sol, ciúme, mas também tudo que evoque aspectos relativos ao

¹⁴ SCHAFER, Murray. “Quando as palavras cantam” In: *O ouvido pensante*, p. 207-219.

¹⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, p. 13-30.

que se refere à imagem, como onomatopéias, comparações, metáforas. Na canção, o efeito sinestésico produzido por cores, pelas sonoridades dos fonemas, as metáforas, são processos de analogia, série de recorrências, idas e voltas que no discurso poético tendem a recuperar as figuras, as imagens.

Mas, o que acontece quando consideramos as convenções musicais inscritas na canção? De que maneira ocorre a junção entre métrica dos versos e métrica dos compassos musicais? Como se desencadeiam os processos analógicos no desenvolvimento temático musical? Estas e outras questões abordo a seguir.

Schafer aponta as semelhanças entre palavras e música, revelando sua unidade e apontando as suas diferenças. O autor define linguagem verbal como: comunicação através de organizações simbólicas de fonemas que se chamam palavras; e música como: comunicação através de organização de sons e objetos sonoros. Na linguagem, o som que uma palavra apresenta é um meio para uma outra finalidade. Schafer delinea os estágios da palavra de “*máximo significado*” para “*máximo som*”:

- 1) Estágio-fala (articulada, projetada);
- 2) Fala familiar (não projetada, em gíria, descuidada);
- 3) Parlando (fala levemente entoada, ex. clérigos);
- 4) Sprechgesang (em alemão no original - canto falado, curva de altura, duração e intensidade);
- 5) Canção silábica (uma nota para cada sílaba);
- 6) Canção melismática (mais de uma nota para cada sílaba, ex. música polifônica do século XIV);
- 7) Vocábulos (sons puros: vogais, consoantes, agregados ruidosos, canto com a boca fechada, grito, riso, sussurro, gemido, assobio, etc.);
- 8) Sons vocais manipulados eletronicamente¹⁶.

"O ciúme", como uma grande parte da canção popular, se relaciona à canção silábica, uma nota para cada sílaba. Porém, vários intérpretes usam alguns outros estágios na sua performance musical. Por exemplo, Djavan, e mesmo Caetano Veloso, utilizam

¹⁶ SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*, p. 239-240.

melismas ao redor de determinadas sílabas à maneira do canto *Gospel* norte-americano. Alguns gêneros como o "Rap", o "samba de breque", se relacionam ao canto falado.

Luiz Tatit afirma que a música popular brasileira, em diversos momentos de sua história, apresenta simultaneamente os dois modelos, canto musicado e canto falado, como se um compensasse a existência do outro. O autor diz que o compositor, ao fazer uma canção, cria uma responsabilidade sonora, pois a instabilidade da fala pura é descartável no que se relaciona à sonoridade, pois a mesma por não manter ritmo periódico, não se estabiliza em frequências entoativas. O compositor procura formas de compatibilizar o texto com a melodia, sendo melodia o centro de elaboração da sonoridade. A voz que fala projeta seu foco de interesse para o que é dito, a voz que canta para a maneira como é dito. Porém, o desaparecimento da entoação no processo composicional comprometeria o efeito enunciativo que a canção alimenta. Toda melodia captada como entoação soa verdadeira, sendo a mesma referente à presentificação do gesto do intérprete, à presença do corpo no que tange ao timbre da voz e inflexões.¹⁷

Ao se realizar a análise musical da interpretação de Caetano Veloso da canção "O ciúme", percebe-se uma valorização na sonoridade de cada palavra, o que ocasionou alterações na métrica comparando-se com o texto poético. De acordo com Octavio Paz, uma palavra isolada é incapaz de constituir uma unidade significativa.¹⁸ Se, analogamente, essa premissa for transportada para o aspecto musical, uma só nota ou um acorde isolado também é incapaz de constituir uma unidade significativa. Em música, a associação dos sons acontece de tal maneira que impulsiona um sentido.

A "sintaxe" melódico-musical toma a terminologia do literário. Os blocos significativos (palavras) formados por morfemas/fonemas em música são chamados de *motivos* (ou menos frequentemente células) e se constituem de combinações de alturas, durações e acentos. O agrupamento dos motivos constitui as *frases* musicais, e a linguagem, então, é a própria canção popular.

Do mesmo modo que uma só palavra não constitui por si só uma unidade de sentido, também os motivos não constituem a totalidade mais simples no aspecto musical.

¹⁷ TATIT, Luiz. *O cancionista*, p. 12-15.

¹⁸ PAZ, Octavio. "O ritmo" In: *O arco e a lira*, p.59-60.

As frases musicais, com as cadências sobre as quais são construídas, é que formam totalidades auto-suficientes.

Octavio Paz diz que toda a linguagem vive na frase, totalidade auto-suficiente, só separável pela violência da análise gramatical que a decompõe em palavras. Se seguirmos esse pensamento, o desmembramento das frases na análise musical em motivos também seria uma violência, pois a canção é um universo de ordem significativa de frases. Porém os motivos seguem princípios de coordenação que, apesar de na escuta não se encontrarem na superfície, são responsáveis pelo resultado coerente da frase musical. Na realidade, percebemos apenas os movimentos nos motivos: movimento dos intervalos, a repetição de notas, etc. A percepção melódico-musical na canção, associada ao recurso da memorização, se dá em frases, não em motivos ou durações de cada nota. De acordo com Arnold Schoenberg, o termo frase significa aproximadamente o que pode se cantar de um só fôlego.¹⁹

A canção popular é constituída por frases. Os motivos que constituem as frases e as próprias frases musicais também "rimam". Como se dá esse processo analógico?

Alguns procedimentos de desenvolvimento melódico-musical dos motivos funcionam como as rimas. São eles: a) repetições (literais onde todos os elementos são preservados ou modificadas), b) transposições (realização da mesma idéia em uma altura diferente), c) inversões (mudança da direção dos intervalos musicais), d) retrógrados (motivo de trás para frente), e) "diminuição" e "aumentação" (alterações na duração dos sons ou na distância dos intervalos musicais).

Schoenberg diz que a inteligibilidade do discurso musical se torna impossível de se alcançar sem a utilização do recurso da repetição ao qual se relacionam os procedimentos acima citados. O autor afirma que apenas a mera repetição, sem algum tipo de variação, pode caracterizar uma espécie de monotonia. A conexão de elementos (motivos, frases) que apresentem pouca afinidade entre si, com a omissão dos elementos que os unificam, levam o resultado a tornar-se absurdo.²⁰

O ritmo é agente de sedução para a construção melódico-musical. Com suas cadências, com os seus repousos e tensões, seduz os movimentos melódicos. As cadências

¹⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*, p. 29.

²⁰ IDEM. *Ibidem*, p.47.

são como imãs, forças gravitacionais, que convocam os motivos, os intervalos musicais e os movimentos melódicos. Falar de melodia em música popular sem falar de harmonia é bastante complicado, pois os motivos melódicos são construídos sobre acordes e a direção da melodia depende de seu encadeamento. As notas que compõem um motivo ou frase musical se relacionam com os acordes sobre as quais elas se constroem. A melodia é resultado do processo de acoplagem entre a harmonia (acordes e cadências), ritmo (levada, batida ex. samba, baião, etc.) e metrificação do texto. O compositor muitas vezes realiza simultaneamente esse engenhoso processo de acoplagens.

Hans Ulrich Gumbrecht diz que ritmo é a realização da forma, auto-referência inarticulada, sob a condição da temporalidade.²¹ O autor explica como substâncias se articulam em formas através da teoria de acoplagem. A acoplagem de primeiro nível entre dois sistemas corresponde ao que designamos como ritmo. Seguindo o raciocínio a partir dos exemplos por ele apresentados: o ritmo do samba como exemplo de acoplagem de primeiro nível e a linguagem verbal como acoplagem de segundo nível.²², a linguagem musical é capaz também de produzir acoplagens de segundo nível entre todos os elementos que a constituem: entre harmonia e melodia, entre entoação e melodia, entre compasso e melodia, entre “levada” e articulação vocal, etc. Essas interações entre elementos, na linguagem musical, possibilitam infinitas articulações de formas.

Em uma canção popular, as notas que compõem um motivo ou frase musical se relacionam com os acordes sobre as quais elas se constroem. Porém, como nesse momento, pretendo abordar a questão melódica, deixo para o próximo capítulo a análise da melodia em função do aspecto harmônico. O fato de a melodia formar-se a partir de uma escala ou modo, que por sua vez também são formas de harmonia, justifica esse tipo de abordagem analítica no capítulo dedicado à harmonia.

Em "O ciúme", as frases musicais correspondem exatamente aos versos poéticos. Cada verso por sua vez é formado por motivos que se conectam de uma forma que não fere a prosódia, a metrificação e, por conseguinte, a sonoridade das palavras. Esse domínio do fazer musical corresponde a uma técnica, a um saber do qual Caetano Veloso é um dos grandes mestres.

²¹ GUMBRECHT, H. U. "Rhythm and meaning In: *Materialities of communication*, p. 173.

²² IDEM, *Ibidem*, p. 149-150.

O primeiro verso, a primeira frase musical é composta por três motivos. São eles:

- a) *dorme o sol*;
- b) *à flor do Chico*;
- c) *meio-dia*.

O primeiro motivo (*a*) *dorme o sol* é composto de três notas vizinhas que realizam um movimento ascendente (em direção ao agudo): as duas primeiras com uma curta duração a terceira mais longa. Note-se que um dos indícios para se detectarem os motivos são os sons de maior duração, as pausas (silêncios), as interrupções. A terceira nota, a mais longa, recai sobre a sílaba tônica.

A canção popular se constrói sobre grupos de pulsos (tempos) que se agrupam em função de acentuações que, musicalmente, são chamados *compassos*. No caso dessa canção, a acentuação se dá de dois em dois pulsos (compasso binário), e percebe-se que a sílaba acentuada recai sobre o tempo acentuado do compasso musical. O compasso musical dita regras para a construção dos motivos que, por sua vez, devem levar em conta a acentuação poética das palavras na métrica dos versos. A melodia se acopla ao ritmo musical dos compassos que estão relacionados com a dança, a levada ou batida alusiva ao gênero sobre a qual é construída. O fato de o motivo se iniciar com duas notas que correspondem às sílabas não acentuadas do verso poético e da terceira recair sobre o primeiro tempo, a "cabeça" do compasso, faz com que esse tipo de iniciação fraseológica musical, receba o nome de início *anacrúsico*, um impulso para frente, o "levar" musical. Grande parte dos hinos, bem como as canções de roda, as canções folclóricas possuem início *anacrúsico*. Esse tipo de início, como se vê, se dá em função de uma necessidade de acomodação entre os sistemas: métrico, prosódico, textual e aquele referente ao compasso.

Uma vez apresentado o primeiro motivo, este contém os elementos para detonar todo o restante da construção da frase musical. O segundo motivo (*b*) *à flor do Chico* se relaciona com o primeiro pelos seguintes aspectos: movimento anacrúsico e transposição e variação na direção dos intervalos.

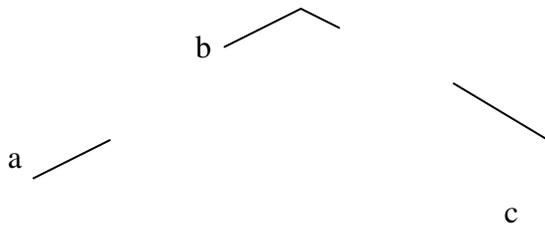
"À flor do Chico" possui cinco notas, sendo as três primeiras de curta duração e as duas últimas com maior duração. Nesse motivo, é utilizado o recurso da repetição e podemos percebê-la por dois aspectos. Primeiro pela repetição de notas: as notas sobre as duas sílabas "flor do" são as mesmas (nota la) bem como sobre as duas sílabas Chico (nota

sol). Ao se abstrair a repetição dessas notas, têm-se, assim como acontece no primeiro motivo, também três notas. A repetição do motivo se dá através do recurso da transposição, pois o segundo motivo se inicia sobre uma nota mais aguda que corresponde à última nota do primeiro motivo. A modificação, a variação, se dá por uma permutação entre as notas, na direção dos intervalos. No primeiro motivo, as três notas vizinhas seguem em direção à região aguda. Já no segundo motivo, da primeira para a segunda nota ocorre um salto em direção ao agudo que se compensa por sua vez com um movimento descendente. Em termos práticos, o que há é uma permuta entre a ordenação das notas. Para facilitar a percepção do que ocorre em termos intervalares: primeiro motivo (grave, médio, agudo), segundo motivo (grave, agudo, médio).

O fato de serem utilizadas as notas repetidas se dá em função de mais uma acomodação, acoplagem, desta vez entre a métrica do texto, com seus acentos e um número maior de sílabas (note-se que as notas repetidas correspondem às sílabas não acentuadas) e o motivo musical que agora condiciona a junção dos outros motivos. Um novo nível de acoplagem se dá nesse momento através do recurso de repetição analógica de movimentos que é a transposição e variação de motivos musicais. Os motivos de certo modo rimam, e essas rimas funcionam como uma espécie de elo, traço de união, parentesco, aro na corrente que forma a frase musical.

O terceiro motivo (*c*) *meio-dia* realiza um movimento descendente. "Meio-dia" inicia-se também com a última nota do motivo anterior, assim como acontece no segundo motivo. É a inversão do primeiro motivo, terminando com a nota inicial do mesmo. Realiza como os outros dois o movimento anacrúsico. Utiliza também a repetição da última nota, sendo que as três que o formam seguem essa direção (agudo-médio-grave). A variação, além do recurso da inversão se dá na distância entre essas notas, pois, da segunda para a terceira, ocorre um salto intervalar, devido a necessidades harmônicas. Porém, se mantém a mesma direção inversa ao primeiro motivo.

A primeira frase musical é composta por três motivos (*a b c*) que utilizam os recursos de transposição e inversão. Essa frase realiza um arco no movimento intervalar, saindo da nota mais grave do segmento prosseguindo ao ponto agudo culminante e retornando para a mais grave:

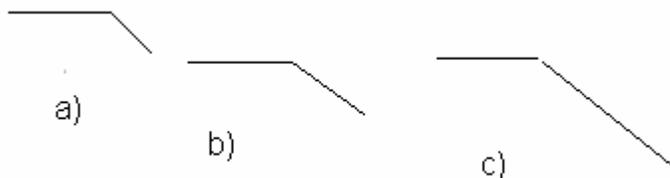


Esse arco se relaciona com o ritmo das cadências harmônicas. A reiteração e a modificação desse arco determina o desenvolvimento fraseológico da canção, como apresentarei mais adiante.

Um motivo carrega em si os elementos que por reiteração (repetição) ou modificação (variação), virão a produzir e conduzir a sintaxe musical. O que acontece na realidade na canção popular é a *proliferação* dos motivos, ou dos elementos que os constituem. Um motivo contém, além de suas características intrínsecas, também a potencialidade, através dos processos acima descritos, de justaposição de elementos através da combinação, de contrastes e aproximações por similaridades, para realizar a construção de frases musicais. Portanto, para as frases musicais, os motivos funcionam como uma espécie de máximo divisor comum.

O próximo verso musical se relaciona com o primeiro pelo aspecto de transposição, pois a melodia desenvolve o mesmo arco e os motivos são idênticos em suas características. A segunda frase começa numa região mais aguda que a primeira. A mudança de região, o transporte de alturas é por si só um traço distintivo entre as duas frases. Por isso, não pode ser considerado apenas como uma repetição, sobretudo pelo conteúdo poético que carrega.

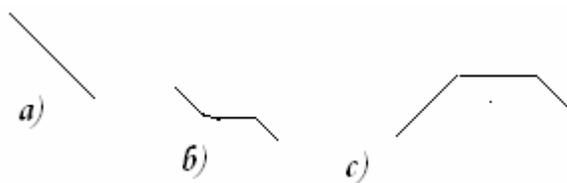
A terceira frase musical reitera alguns elementos das frases anteriores: o início anacrúsico, a existência de três motivos, a repetição de notas. Os elementos que estabelecem o contraste são: os motivos que apresentam, todos os três, um movimento intervalar descendente; o fato de o primeiro motivo apresentar apenas duas notas também é uma variação sendo que o segundo e terceiro motivo, como nas outras frases, apresentam também três notas. A terceira frase complementa a tendência de movimento em direção ao agudo que as outras iniciaram, sendo que ela se inicia com a nota mais aguda de toda canção. A terceira frase comparada com as outras descreve um arco descendente de alturas:



O terceiro motivo, descendente, apresenta o maior salto intervalar da canção, através do recurso de “*aumentação*”. A nota mais aguda e a nota mais grave deste motivo formam um intervalo que carrega a maior tensão na música ocidental, o intervalo de quinta diminuta²³. Esse intervalo que recai sobre “Rio, Bahia” pode ser considerado como uma imbricação de sentidos, pois a imagem da ponte “... ponte, Pernambuco, Rio, Bahia” remete a algo que une dois pontos, que atravessa uma distância e o intervalo de quinta diminuta, como disse, o maior em toda a canção funciona como reforço à imagem poética.

A próxima frase musical, que corresponde ao quarto verso da primeira estrofe, apresenta assim como a terceira frase, uma tendência de movimento intervalar em direção à região grave. O primeiro motivo desta frase repete o mesmo intervalo de quinta aumentada do terceiro da frase anterior. Esse intervalo de trítone recai sobre “só vigia”, e sublinha o conteúdo poético: a tensão do ciúme invadindo a paisagem. Composta também por três motivos anacrúsicos, com algumas notas repetidas, apresenta um desenho que vai do agudo ao grave (para a nota que iniciou a canção), mas não finaliza na mesma. O terceiro motivo finaliza com um movimento de permutação (grave, agudo, médio) que deixa a frase em suspensão, movimento que produz uma sensação de necessidade de complementação:

²³ O intervalo de trítone (três tons inteiros) e sua importância no desenvolvimento da música tonal ocidental será tratado no cap. 4, dedicado à harmonia.



As frases que compõem a segunda estrofe da canção apresentam a mesma configuração que a primeira, em relação ao aspecto melódico. Apenas algumas variações em relação à duração e acentuação das notas aparecem como nuances na interpretação vocal de Caetano Veloso e se dão em função da valorização de determinadas sílabas, como visto anteriormente. Apenas a quarta, última frase da estrofe, finaliza com na nota que inicia a canção, o que dá a mesma o sentido de fechamento, de conclusão, diferentemente da quarta frase da primeira estrofe que tinha o efeito de suspensão.

A quarta e quinta estrofes apresentam a mesma configuração melódica da primeira e segunda, são repetições, porém com outro texto. Nuances na interpretação de Caetano Veloso imprimem também algumas pequenas variações no que se refere à duração das notas. Um traço marcante nessas estrofes é a presença do intervalo de trítono descendente. Enumero em seguida os segmentos poéticos que apresentam o intervalo de trítono:

a) “Rio, Bahia”. “Só vigia”. “Nem poeta”. “Entre pe/trolina”. “Ainda arde”. “Tudo é perda”. “Toda sala”. “Paira mons/truosa”.

Percebe-se uma imbricação intersemiótica entre texto e música, através do recurso de reiteração do uso do intervalo de trítono:

1) O trítono como reforço a um sentido de lugar, movimento no espaço, correspondente ao movimento que o salto intervalar realiza: “Rio, Bahia”; “Entre Petrolina”; “Toda sala”.

2) como negação, através do movimento e tensão sonora: “nem poeta”.

3) associação ao sentimento, à dor do eu lírico, relacionado ao ciúme, que a tensão contida no intervalo de trítono alude: “Só vigia”; “Ainda arde”; “Tudo é perda”; “Paira monstruosa”.

A terceira estrofe é a contrastante, mas apresenta muitos elementos presentes nas frases musicais das outras estrofes: início anacrúsico dos motivos; simetria no aspecto

intervalar dos motivos, sendo esses motivos transposições dos motivos iniciais da canção; mesmas curvas entoativas.

A diferença se dá na quantidade de motivos na primeira e quarta frases, que correspondem à quantidade de sílabas dos versos poéticos. A tessitura intervalar fica restrita a um âmbito mais grave. O primeiro motivo desta seção é o mesmo motivo inicial, só que transposto para uma nota mais grave. Essa estrofe apresenta notas com maior duração nas sílabas finais dos versos.

Chego, a partir da leitura musical, ao resultado de que um motivo único permeia toda a canção. O movimento ascendente, o início anacrúsico, características desse motivo, dão a sensação de movimento, de seguir em frente, de impulso, que associo à imagem do rio São Francisco. Associo o âmbito melódico das frases musicais, restritos a um pequeno registro, quase que paralelo às curvas de entoação da voz falada, sobretudo no grave da terceira estrofe, a um encontro com o eu interior, não um lamento, resultado da dor, mas a algo como uma reza.

Esse movimento do eu lírico, do exterior para o interior me faz lembrar do personagem Riobaldo de *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, com as contradições de sua luta interior: “reza é que sara a loucura”, “sertão é dentro da gente”. Nessa canção, o canto é a reza, rio é sertão.

2. Aspecto harmônico

A canção popular, universo ao qual pertence a canção “O ciúme”, está inserida no chamado mundo tonal ocidental. Quando se pensa em música tonal, provavelmente a primeira relação que se faz é com uma música que se constitui de três elementos: ritmo, melodia e harmonia.

Embora *ritmo* possa ser tomado poeticamente como parte do ser, do universo cultural como o apregoa Octavio Paz, no campo da música é um termo usado para representar a propriedade do som que se relaciona com a duração. Esse fluir no tempo, de onde emerge um contorno no movimento, em música significa organização, estruturação da seqüência de durações. No mundo tonal, a métrica musical, com a barra de compasso delimitando o discurso, estrutura o ritmo em sons de intensidades diferentes que, através desse contraste, se ordena em grupos binários e ternários de pulso. Ritmo também se relaciona com a estrutura e ordenação dos eventos sonoros, tanto no aspecto da organização sucessiva dos sons, como dos motivos melódicos, frases, períodos, como também no aspecto harmônico: o jogo de tensões e repousos no encadeamento de acordes.

A materialidade do som provém de uma vibração periódica, de onde surgem as suas propriedades: duração, intensidade, altura e timbre, também relacionadas a movimentos rítmicos. Basta verificar o que diz Wisnik em *O som e o sentido* ao pensar tanto duração como altura como provindas de uma mesma vibração, que em determinado momento se torna melodia e harmonia²⁴. O mundo tonal, enquanto sistema, caminhou através do tempo em direção a uma estruturação do ritmo, estabelecendo a regularidade do pulso, agrupando em duas ou três unidades e estabelecendo a velocidade, o andamento. Ritmo, portanto, em música, se relaciona com duração, surge como resultado da combinação de durações que estruturam o seu desenvolver.

No mundo tonal, *melodia* é sucessão de sons organizados em alturas, estruturados pelo ritmo. O termo melodia, dentro do sistema tonal, entende-se como uma espécie de harmonia. No mundo tonal, harmonia e melodia são inseparáveis e todos os procedimentos envolvendo escalas, movimentos melódicos, acentos, motivos, se relacionam com esse

²⁴ WISNIK, J.M. *O som e o sentido*, págs 20-22.

mundo. Melodia, a partir do estabelecimento do tonalismo é caracterizada pela ligação com os acordes e suas articulações. O conjunto de notas com as quais se forma uma linha melódica é chamado de escala ou modo. De uma cultura para outra ou, até mesmo dentro de uma mesma cultura, as escalas podem variar, como, por exemplo, acontece entre os indianos e os árabes, que possuem um sistema complexo com dezenas de escalas e centenas de variações. No Brasil, também encontramos vários tipos de escalas ou modos. Mesmo não reconhecendo as escalas que formam determinadas melodias, podemos reconhecer uma região ao ouvi-las. Isso acontece, por exemplo, quando escutamos a melodia de uma dança nordestina ou música japonesa, pois as escalas que essas culturas criam acabam se tornando referenciais culturais.

Para entendermos sobre construção de escalas, precisamos saber um pouco sobre física do som. Som é qualquer tipo de vibração que se percebe com o ouvido humano. Esse som, na realidade, é o resultado de uma série de vibrações acontecendo ao mesmo tempo.

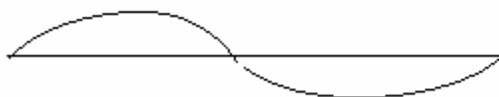
Se pegarmos como exemplo a corda de um violão, percebemos que ela é feita de um certo tipo de material, com espessura e comprimento determinados, com uma certa tensão, que ao vibrar produz uma sonoridade característica (timbre). O que ouvimos é uma simultaneidade de vibrações, chamada série harmônica. A série harmônica começa a ser estudada na antiga Grécia, em 750 a.C. por Pitágoras, que percebe certas relações numéricas entre as primeiras parciais (harmônicos) da série. Cada uma dessas parciais pode ser descrita por um número, que é a frequência (vibrações por segundo) que é medida em hertz. Para facilitar a compreensão, vamos trabalhar com números redondos:

Suponhamos que, ao tocarmos a nota dó de um piano, ela produza uma frequência de 100 Hz. Então, a corda desse piano, em seu comprimento total, vibra em 100 Hz. Cada metade da corda vibra a uma razão de $1/2$, ou seja, 200hz, cada $1/3$ da corda vibra com frequência de 300 hz, cada $1/4$ vibra com frequência de 400 hz e assim por diante. Esse número de harmônicos parciais é infinito. Porém, o ouvido humano só consegue perceber sons agudos até uma faixa de mais ou menos 16.000 hz. De um modo geral, a intensidade de cada um desses harmônicos parciais é menor quanto mais afastada estiver da raiz, como se pode ver:

Série Harmônica



A corda em seu comprimento total vibra em 100hz



Cada metade da corda vibra em 200 hz



Cada 1/3 da corda vibra a 300 hz. e assim por diante.

Intervalo musical é a diferença de altura, ou seja, de frequência entre as notas. Um dos recursos mais usados pelas culturas primitivas para construir músicas é a utilização dos intervalos de oitava, quinta e quarta, ou seja, os primeiros da série harmônica. Então, os intervalos básicos da série são a referência para a construção de escalas.

O primeiro intervalo da série é a oitava (oitava é o limite que compreende as notas encontradas entre um som e a sua próxima repetição: dó-1, ré-2, mi-3, fá-4, sol-5, lá-6, si-7 e dó-8) que, por ser um dobramento do som fundamental, não possibilita a configuração de frases musicais.

O segundo intervalo da série é a quinta (dó-sol), intervalo este que é a base para a construção das escalas mais usadas: a **pentatônica** (escala de cinco notas) encontrada em todo o mundo, na China, Indonésia, África e América e a **diatônica** ou heptatônica (escala de sete notas) modelo escalar da música no Ocidente. Ambas escalas são geradas por uma série de intervalos de quinta sucessivos.

Como irei abordar no terceiro capítulo dessa dissertação, as marcas composicionais na obra musical de Caetano Veloso, cabe ressaltar que o compositor utiliza em diversas

canções escalas pentatônicas. Em algumas canções, a melodia e o acompanhamento são construídos com o material sonoro fornecido pela escala pentatônica, em outras, como, por exemplo, “Gema”, existe uma sobreposição de sistemas: a melodia é construída a partir de uma escala pentatônica e a harmonia é construída por relações características do mundo tonal e constituída por acordes utilizados no gênero bossa nova. Apesar de a canção “O ciúme” utilizar o modo maior (escala diatônica) e um trecho modal (modo dórico), apresento primeiramente a constituição da escala pentatônica com o objetivo de organizar coerentemente o material harmônico utilizado no mundo ocidental.

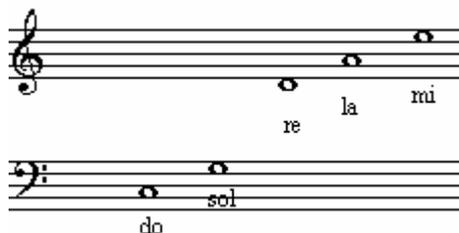
Tomando a nota dó como referência, temos como quinta superior a nota sol:

intervalos	I	II	III	IV	V
notas	Dó	ré	mi	fá	sol

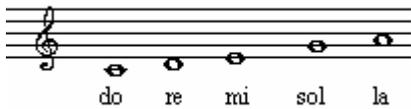
Pegamos, então, a quinta nota a partir do sol que é o ré:

intervalos	I	II	III	IV	V
notas	sol	lá	si	dó	ré

Prosseguindo da mesma maneira por intervalos de quinta encontramos a nota lá com quinta a partir do ré e, por fim, o mi como quinta do lá. Temos, então, por sucessão de quintas, dó, sol, ré, lá e mi:

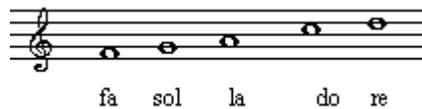


Organizando essas notas no âmbito de uma oitava, temos a escala que, talvez não seja exagerado dizer, possa ser a mais universal de todas: dó - ré - mi - sol - lá:



As escalas, em sociedades pré-modernas, não são apenas gamas de notas, possuem também uma relação com um estado de corpo e espírito, com um deus, uma estação, cor, etc. A título de exemplo, para demonstrar as relações entre cultura e música, vejamos qual era a concepção da música tradicional chinesa e as correspondências das notas da escala pentatônica.

A pentatônica da música tradicional chinesa consiste aproximadamente das notas a que hoje nos referimos como sendo fá sol lá dó ré que é uma transposição da escala pentatônica começando na nota dó:



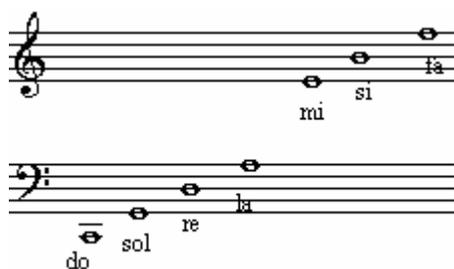
A relativização dos significados atribuídos à música em cada cultura pode ser ilustrada pelo que acontece na música tradicional chinesa. As cinco notas da escala pentatônica chinesa se relacionam com as cinco virtudes importantes - bondade, honestidade, propriedade, conhecimento e fé, ou seja, os chineses associam as alturas com qualidades psicológicas. Os chineses, na música tradicional, possuem a crença de que as várias formas de combinação de notas (modos) exercem influência sobre as emoções do homem. Isso representa um papel determinante em todo o curso da história chinesa. A escala corresponde à ordem social, e o equilíbrio das relações é mantido pelas relações harmônicas. Cada nota contribui para o correto funcionamento do todo. A música tradicional chinesa é um exercício espiritual, cuja finalidade é a integração do homem (microcosmos) com o universo (macrocosmos).

A circularidade ao redor de um centro harmônico determinado é uma das características próprias da música modal e que a diferencia da música tonal. Uma nota assume a função de centro que se manifesta constantemente podendo advir simultaneamente com sobreposições de ritmos deslocados e assimétricos. A circularidade

da escala gira ao redor dessa nota fundamental. No sistema da escala pentatônica, cada uma das cinco notas pode ser o eixo central, sendo o ponto de apoio para a estabilização das frases melódicas. Podemos ouvir essa tônica como na música das gaitas de fole, que continuamente executa uma nota a qual chamamos bordão.

Com exceção da terceira estrofe, a canção “O ciúme” é construída melódica e harmonicamente sobre a escala diatônica maior, a escala característica do mundo tonal.

Para formarmos a escala diatônica, é só continuar o ciclo de quintas sucessivas como fizemos com a pentatônica, acrescentando a nota si com quinto grau do **mi** e a nota **fá** como quinto grau do **si**:



Dó sol ré lá mi si fá, que colocadas no âmbito de uma oitava ficam:

Intervalos	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Notas	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó



Surgem nessa escala características que não existem na escala pentatônica:

- A nota **si** forma uma relação de proximidade com o dó, assim como a nota **fá** com a nota **mi**, que chamamos de semitom (meio tom, o menor intervalo na música ocidental). Percebemos o semitom tendo por base o teclado de um piano, pois entre o **mi** e **fá** e entre o **si** e o **dó**, não existem teclas pretas.

- Nessa escala existe uma desigualdade interna, pois possui cinco intervalos de um tom (do-ré/ ré-mi/ fá-sol/ sol-la/lá-si) e dois intervalos de semitom (mi-fá e si-dó).

Essa escala produz relações intervalares que a pentatônica não contém, o que lhe possibilita uma gama mais rica de sutilezas, mas também problemas acarretados por essas desigualdades. A oitava é preenchida com mais notas (sete) e, por isso, apresenta mais possibilidades de estabilizações e tensões.

A escala pentatônica nos remete historicamente ao Oriente, já a diatônica é a escala do Ocidente, constituindo o sistema escalar dos gregos, os modos utilizados na liturgia do canto eclesiástico gregoriano e atravessa toda a história do tonalismo.

Na terceira seção da canção “O ciúme”, o trecho contrastante, são utilizados procedimentos harmônicos relativos ao modo Dórico.

A música tonal ocidental, na prática, só utiliza dois modos: o modo maior e o modo menor. O primeiro é reconhecido com um caráter mais brilhante ou alegre. O segundo como mais escuro ou triste.

Os modos, para os gregos, eram mais do que uma simples escala como nos modernos modos maior ou menor, ou mesmo como os modos eclesiásticos do cantochão. Eles estavam impregnados de um simbolismo cósmico. São raros os textos musicais que chegaram até nós e eles não podem nos dar a entender como realmente era essa música. Os musicólogos se baseiam no que foi transmitido por poetas e comentadores da época.

O importante, ao estudar os gregos neste trabalho, é ressaltar que na própria *República*⁹ Platão diz que...*"a melodia se compõe de três elementos, as palavras, as harmonias e o ritmo"*. A poesia lírica grega era acompanhada de música, "composta pelo próprio autor dos versos". Esse ponto é um dos muitos que comprovam a indissolubilidade das duas artes: poesia e música.

⁹ PLATÃO. *A república* (trad. Pietro Nasseti), p. 90.

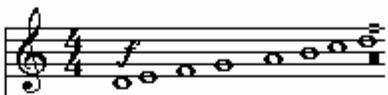
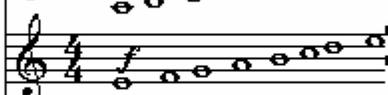
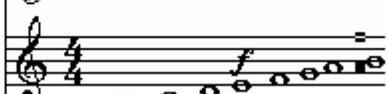
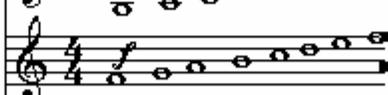
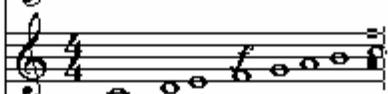
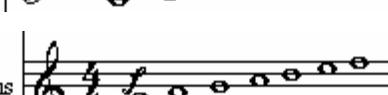
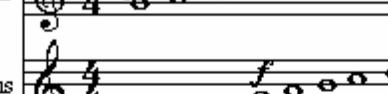
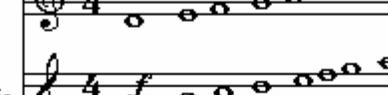
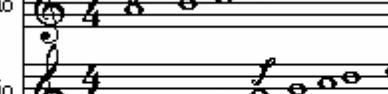
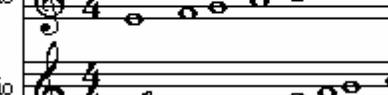
Em *A República*, no livro III, o autor enumera quais os modos que podem ser utilizados e quais são as características dos mesmos. Na Grécia, contam-se sete espécies, a mixolídia ou lídia mista, lídia, hipolídia, frígia, hipofrígia ou jônia, dória e hipodória (talvez idêntica a eólia). Esta última não é mencionada por Platão. Eis os modos na antiga Grécia:

The image displays four musical staves, each representing a different ancient Greek mode. Each staff begins with a treble clef and contains a sequence of eight notes. The modes are labeled to the right of each staff:

- Modo Mixolídio:** The first staff shows a scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Modo Lídio:** The second staff shows a scale starting on F4, with notes F, G, A, B, C, D, E, F.
- Modo Frígio (Guerreiro):** The third staff shows a scale starting on E4, with notes E, F, G, A, B, C, D, E.
- Modo Dórico (Bom senso):** The fourth staff shows a scale starting on D4, with notes D, E, F, G, A, B, C, D.

Para um estudante de música, a história da música começa com a história da escrita da música, ou seja, por volta do século VII d.C. quando o papa Gregório solicita aos monges cristãos que dêem os primeiros passos rumo a uma escrita musical. O canto litúrgico eclesiástico é baseado nos modos gregos, é cantado por coros masculinos a uma única voz, sem qualquer tipo de acompanhamento. As notas musicais formam uma melodia onde o ritmo musical praticamente não existe. Existe somente o ritmo das palavras dos textos litúrgicos. São as chamadas monodias:

Modos Eclesiásticos (Papa Gregório 590/604 d.C.)

1° Modo - Autêntico Protus		Depois Dórico
2° Modo - Plagal Protus		Depois Hypodórico
3° Modo - Autêntico Deuterus		Depois Frigio
4° Modo Plagal Deuterus		Depois Hypofrigio
5° modo - Autêntico Tritus		Depois lidio
6° Modo - Plagal Tritus		Depois Hypolídio
7° Modo - Autêntico Tetradius		Depois Mixolídio
8° Modo Plagal Tetradius		Depois Hypomixolídio
9° Modo - Eólio		
10° Modo Hypoeólio		
11° Modo - Jônio		
12° Modo - Hypojônio		

 significa Finalis, uma espécie de Tônica em cada um dos modos.
 Os plagais usam notas mais graves que a Finalis.

Dos séculos VII a XVI, a música se firma como arte e desenvolve a “Polifonia” superposição de várias melodias, cantadas ao mesmo tempo. Na polifonia do período

medieval, encontramos muitos exemplos de melodias superpostas, sendo cada uma delas cantada numa língua diferente.

Gradativamente, os compositores começam a se importar com sonoridades que ocorrem em determinados encontros de notas diferentes cantadas simultaneamente. Surgem, com isso, os primeiros acordes. Nesse período em que a música Ocidental pode ser chamada de modal, vão se fixando modelos estéticos para a composição musical. Um dos modos, o jônio, acaba sendo compatível com esses padrões e serve de base para a chamada música tonal, que se firma no século XVII, se desenvolvendo até o século XIX. Os músicos abandonam as atmosferas ligadas aos modos gregos e passam a lidar com apenas dois modos: o maior (antigo modo jônio) e o menor (baseado no modo eólio, mas que vai se modificando em direção a uma estrutura próxima do modo maior):

The image displays four musical staves, each representing a different mode. The modes are labeled on the left: 'Modo Maior (Jônio)', 'Modo Menor (Eólio)', 'Modo menor Harmônico', and 'Modo menor Melódico'. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are connected by lines, and there are small squares above some notes labeled '1/2 tom'.

No tonalismo, se dá grande importância aos acordes que são formados e também à maneira como eles se sucedem no discurso musical. É a nascente harmonia, com suas progressões e encadeamentos baseados nas funções de tensão e repouso. O compositor que melhor realiza a fusão entre polifonia e harmonia é J.S.Bach.

Com o desenvolvimento da harmonia, é possível compor de uma maneira que temos de novo uma única melodia (como no cantochão), porém acompanhada por uma seqüência de acordes que se relacionam entre si. Já nos séculos XIX e XX os compositores reutilizam

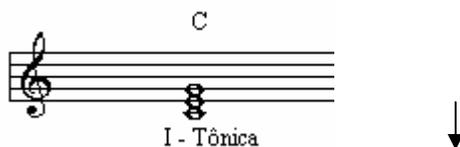
os demais modos gregos, compondo melodias acompanhadas por uma espécie de harmonia modal, valorizando as características de cada modo.

Essa estrutura de melodia acompanhada por acordes que valorizam e evidenciam a escala referência é traço marcante não só na música instrumental ou vocal erudita como também na música popular, que remonta à tradição trovadoresca através dos tempos. Na música popular brasileira as canções, em geral, caracterizam-se como melodias acompanhadas por um instrumento, em geral, um violão, um piano ou mesmo uma sanfona.

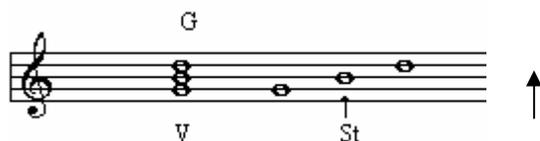
Um aspecto, que talvez represente com maior clareza o que hoje em dia entende-se por harmonia é o que se refere aos sons executados simultaneamente (acordes) e à que se estabelece na sucessão ou progressão harmônica desses grupos sonoros: os encadeamentos e funções dentro do sistema chamado campo harmônico.

Um acorde, por definição, é um soar simultâneo de no mínimo três (tríades) ou mais sons diferentes, formados por sobreposição de intervalos de terça. O estudo da harmonia no mundo tonal é compreendido como estudo de montagens, configurações dos grupos sonoros chamados acordes e ainda como abordagem das maneiras como os mesmos se entrelaçam e se conectam. O discurso tonal se caracteriza pela presença de uma polarização ou expectativa de resolução no acorde situado no primeiro grau da escala, com o caráter de repouso, de resolução, o acorde de Tônica (T), no que se refere à organização harmônica, encadeamentos, seqüências no plano horizontal. O discurso musical tonal produz em seu desenvolvimento harmônico uma sintaxe constituída de movimentos de tensão e resolução (repouso).

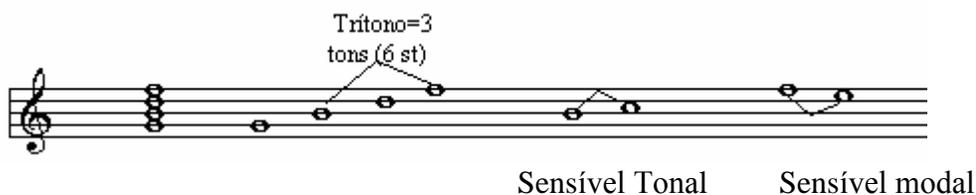
O aspecto harmônico da canção “O ciúme” apresenta esses jogos de tensões e resoluções característicos do mundo tonal. O primeiro grau da escala, denominado Tônica ou “I” representa a função de repouso, de resolução. É o ponto de partida, elemento de repetição, estabilidade. Possui um caráter de conclusão.



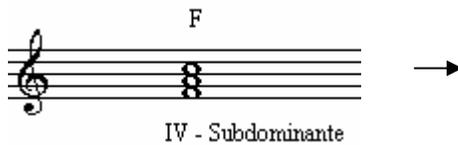
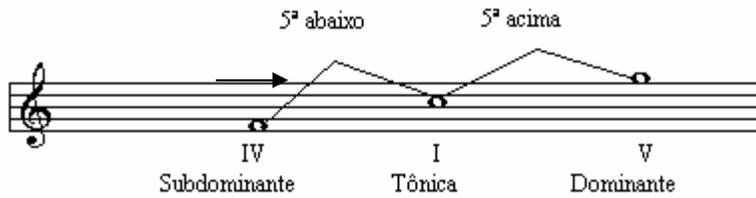
O quinto grau da escala, denominado Dominante ou “V”, possui um caráter de tensão instabilidade, gera movimento, conflito, necessidade de resolução. Esse acorde formado sobre o quinto grau apresenta em sua constituição a sensível tonal (sétimo grau), ou seja, a nota localizada um semitom abaixo da tônica, que gera uma expectativa de resolução:



Se adicionarmos ao acorde de Dominante o seu sétimo grau (uma outra terça sobreposta à tríade), no caso a nota "fá", a Dominante passa a conter o trítono (intervalo de três tons inteiros, seis semitons) si-fa, ambas as notas posicionadas a uma distância de semitom de notas constituintes do acorde de Tônica: a nota si (sensível tonal) um semitom abaixo da nota do e a nota fá, um semitom acima da nota mi (terceiro grau do acorde de Tônica, nota que determina se o acorde é maior ou menor) chamada sensível modal. Esse trítono presente no acorde Dominante com sétima (ou sétima da Dominante) é a tensão máxima no mundo tonal e a expectativa de sua resolução é o que mais caracteriza o discurso tonal.



O quarto grau da escala, Subdominante ou “IV” (localizado a um intervalo de quinta da Tônica, porém em movimento descendente) gera também uma sensação de movimento, afastamento, sendo também elemento de contraste.

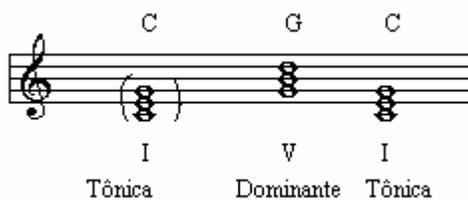


Estes três acordes: Tônica (I) ↓, Dominante (V) ↑ e Subdominante (IV) → são chamados **Acordes de Funções principais**. Esses três acordes contêm todas as notas da escala e a realização de seus encadeamentos (seriação, seqüência, acoplagem) obedece a uma certa coerência cujo resultado são as cadências ("cadere": cair, desabar).

A classificação das cadências leva em conta a sensação de tensão e conclusão. Em geral, todo afastamento da Tônica produz um movimento, produz um conflito que só se resolve voltando-se à Tônica. As cadências são uma espécie de pontuação, respiração harmônica do trecho musical. Apresento a seguir as classificações de cadências e verifico na canção "O ciúme" a presença das mesmas. Em geral as cadências classificam-se em:

Principais (conclusivas, finais)- que dão a sensação de resolução de repouso:

1) - *Autêntica*: (T) D / T - [(I) V / I]



(Repouso) – Tensão - Repouso

A estrutura harmônica da primeira e terceira parte da canção "O ciúme" são equivalentes. Portanto, para as análises harmônicas, utilizarei os exemplos da primeira

parte. A partitura dessa canção publicada no Songbook Caetano Veloso 1 de Almir Chediak está na tonalidade de Mi bemol maior. Apresento o campo harmônico de Mi bemol maior:

E♭7M Fm7 Gm7 A♭7M B♭7 Cm7 Dm7(b5)

I7M IIIm7 IIIIm7 IV7M V7 VIIm7 VIIIm7(b5)

T Sr Dr S D Tr ♯7

(Ta) (Sa)

O primeiro trecho de “O ciúme” apresenta uma cadência autêntica: Tônica - Dominante - Tônica (I - V7 - I):

T D T

E♭ B♭7 E♭

Dor meo sol à flor do chico meio dia

O "sol" nessa frase aparece com o acorde de Tônica, acorde que é o centro de todo o discurso harmônico, assim como o "sol" é o centro, não só no âmbito do nosso sistema solar, mas também na imagem poética que o eu lírico vai descrevendo, tudo esbarrando, tudo permeando. O acorde de Dominante, acorde que gera tensão, movimento, aparece com "chico", o rio, que, seguindo seu curso, analogamente sugere movimento. Em "meio-dia" a harmonia volta para o acorde de Tônica (repouso). O primeiro acorde de tônica (sol) se relaciona com o segundo acorde de Tônica - "meio-dia", que se refere ao ponto em que o sol está mais pleno de intensidade. Note-se que o rio, o movimento que não cessa seu curso, reflete em sua superfície o sol, que parece imóvel. Da mesma maneira que a imagem

poética, o acorde de Dominante traz consigo, apesar de sugerir a ida a um outro lugar, nesse movimento de tensão, a necessidade de resolução à Tônica, ou seja, a Dominante só é Dominante por existir uma Tônica. O acorde Tônica, assim como o "sol" que adormece à flor da pele do rio, também com sua potencialidade de resolução, com seu poder gravitacional está de certa forma contido no acorde de Dominante. A ausência da Tônica é culturalmente pressentida, dentro discurso harmônico tonal ocidental, no acorde Dominante. Está lá, como o sol que se encontra refletido no rio.

2)- *Perfeita (Completa)*: (T) S / D / T - [(I) IV / V / I]

The image shows a musical staff in C major with four chords: C (Tônica), F (Subdominte), G (Dominante), and C (Tônica). The chords are labeled with Roman numerals I, IV, V, and I respectively. The notes for each chord are: C (C4, E4, G4), F (C4, F4, A4), G (B3, D4, F4), and C (C4, E4, G4).

O trecho final da primeira seção de o ciúme apresenta a cadência completa:

The image shows a musical staff in A-flat major with three chords: A-flat (IV), B-flat7 (V), and E-flat (I). The notes for each chord are: A-flat (A-flat4, C5, D5), B-flat7 (B-flat4, D5, F5, A5), and E-flat (E-flat4, G4, B-flat4). The lyrics "Ju a zeiro can ta" are written below the notes. Arrows indicate the progression: a right-pointing arrow from IV to V, an up-pointing arrow from V to I, and a down-pointing arrow from I.

Assim como o trecho final da segunda seção:

The image shows a musical staff in G-flat major. The notes are G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat. The lyrics are "eu sou só eu só eu só eu". Chord symbols IV, V, and I are indicated below the notes. An arrow points from IV to V, and another from V to I.

A cadência completa, cadência conclusiva, afirma e confirma a resolução no primeiro grau, na Tônica, dando uma sensação de resolução, de repouso justamente em "Entre Petrolina e Juazeiro canta", em que o eu lírico demarca o lugar onde a cena transcorre. Ainda essa mesma cadência, cadência esta a mais afirmativa do discurso tonal, pois apresenta as três funções principais da tonalidade aparecem no final da segunda parte "... e eu sou só, eu só eu só eu...", onde o eu lírico chega ao ponto onde constata sua solidão. No final da terceira parte, "a sombra do ciúme" junto com a mesma cadência, demarca outra constatação do eu lírico: "sobre toda estrada, sobre toda sala, paira, monstruosa, a sombra do ciúme".

Assim como uma nuvem na frente de sol provoca uma sombra, o ciúme, ponto negro, produz a sombra estática que permanece. O sol onipresente que preenche a cena com seu lume, com seu brilho, se contrapõe por antítese ao ciúme.

A tonalidade maior, o modo maior, possui um brilho mais intenso se comparado com o modo menor. O modo menor com a atmosfera estigmatizada pelo uso é a que mais se prestaria a uma imagem de sofrimento, de dor de perda. O modo maior escolhido para a canção sugere que essa dor é momentânea. As nuvens escondem o sol, mas ele ainda está lá, as nuvens irão se dissipar assim como o sofrimento, a dor da perda.

A sensibilidade, a percepção auditiva, as sensações físicas e psíquicas proporcionadas pelos encadeamentos são as principais ferramentas para a análise harmônica. Um acorde percebido isoladamente produz uma sensação que não é a mesma se ele for precedido ou sucedido por outro. Para uma correta análise de sua funcionalidade, deve-se levar em conta além do sentido rítmico baseado nos apoios métricos também a constituição melódica do trecho musical. Melodia e harmonia são levadas em conta para

uma correta análise. Ênfase que uma das possíveis análises parte da verificação auditiva da sensação produzida pelo encadeamento. Verificar se o acorde, de acordo com o posicionamento métrico na frase musical gera uma sensação de resolução, de afastamento ou de tensão.

Além das funções principais e secundárias com suas diversas possibilidades de encadeamentos e substituições, o campo harmônico apresenta ainda outras possibilidades.

Cada acorde desse sistema pode admitir sua própria tensão, ou seja, um acorde que o prepara. Então, cada acorde possui uma Dominante e uma Subdominante que pode precedê-los ou sucedê-los nos encadeamentos harmônicos (Dominantes e Subdominantes individuais, auxiliares, ou secundários):

The image displays a musical staff with two systems of chords and their functional labels. The top system shows chords: G7, C7M, A7, Dm7, B7, Em7, C7, F7M, D7, G7, E7, Am7, F#7, Bm7. The bottom system shows functional labels: V7, I7M, (V7), IIIm7, (V7), IIIIm7, (V7), IV7M, (V7), V7, (V7), VIIm7, (V7), VIIIm7. Arrows indicate the relationship between the chords and their functional labels.

Na canção “O ciúme”, vários acordes passam a funcionar como dominantes auxiliares, apresentando dupla função.

No segundo verso, o acorde Eb (Tônica) passa a funcionar como Eb7 assumindo a função de Dominante (V7) só que agora do acorde de Ab (que é a Subdominante da tonalidade). A repetição do movimento [Eb7 - Ab - Eb7 - Ab] caracteriza nesse momento o que em música se denomina modulação passageira, neste caso para a Subdominante (IV):

Eb7	Ab	Eb7	Ab
Tu	does	bar	raem
(D)	S	(D)	S

Neste ponto da canção, o verso "tudo esbarra embriagado por seu lume" apresenta o mesmo tipo de cadência conclusiva (Autêntica I V-I) que o verso inicial, só que transposta para o IV grau. O mesmo movimento melódico se repete só que através da modulação, através do recurso de transposição. Na descrição da imagem do sol que reflete à superfície do rio no primeiro verso "*dorme o sol à flor do Chico, meio-dia*" é usado o mesmo movimento harmônico que o segundo verso ainda se referindo ao sol "... embriagado de seu lume". Cabe ressaltar que o movimento melódico é idêntico nos dois segmentos apenas transposto para o quarto grau. O fato de um novo acorde passar a funcionar como centro, estabelece um paralelo com o que acontece entre os dois versos, ou seja, no primeiro verso o foco está no sol refletido no rio (acorde Tônica) e no segundo verso ao que tudo esbarra (acorde de Subdominante).

O próximo trecho que corresponde ao terceiro verso finaliza com o acorde C7(b9) que funciona como V7 (Dominante) do acorde de F7 que por sua vez é V7 (Dominante) do acorde de Bb7, que é a Dominante do Campo Harmônico (Mi bemol). Esse acorde C7(b9) recebe o nome de Dominante da Dominante da Dominante (DDD):

Bb	Gm7(5b)	C7(5b)
Dor me pon te per nam bu co Rio Ba hi a		

Esse afastamento, esse movimento harmônico, caracterizado por essa seqüência de dominantes corresponde ao movimento descritivo que a letra realiza, partindo inicialmente do rio São Francisco, seguindo para as margens, para a ponte, para as cidades numa enumeração descritiva da paisagem.

O próximo trecho finaliza com o acorde Bb (V7) prepara a nova seção da canção que se inicia com o Eb (I) Tônica. O acorde F7 funciona como dominante da dominante (DD).

Esse movimento na realidade é um ciclo de quintas (dominantes), onde um acorde passa a ser dominante de outro e assim por diante:

F F7 Bb7

Só vi gi aum pon to ne groo meu ci ú me

Neste quarto verso, aparece novamente o acorde de tensão (D) da tonalidade (Bb7) com a palavra “ciúme”. Esse acorde, que finaliza o verso e a estrofe, apresenta um duplo significado:

1) é elemento de tensão dentro do discurso harmônico(D) e aparece sublinhando a palavra “ciúme,” justamente o elemento que provoca tensão com a imagem poética construída;

2) esse acorde cria uma sensação de necessidade de complementação, cria uma suspensão (sobre a palavra “ciúme”) que é resolvida no verso seguinte, que passa a tratar do ciúme “o ciúme lançou sua flecha preta”. Em outras palavras esse acorde de tensão introduz, prepara a entrada do tema central da canção: “O ciúme”.

Apresento abaixo a partitura da primeira seção:

The musical score consists of four staves of music in a 4/4 time signature, with a key signature of two flats (Bb). The lyrics are: "dor meo sol à flor do chi co me io di a tu does bar raem bri a ga do de seu hu me dor me pon te per nam bu co rio ba hi a só vi gi aum pon to ne groo meu ci ú me".

Chord annotations above the staves include: Eb, Bb7, Eb, Eb7, A♭, (D), Bb7, (Gm7(♯5)), C7(♯9), F7, and Bb7. Some of these are enclosed in red boxes.

Functional annotations include: "(Dominante)-----da----- Subdominate" with an arrow pointing to A♭, and "(Dominante)-----da----- Dominante" with an arrow pointing to Bb7.

O acúmulo de tensão estabelecido pelo afastamento do eixo de partida, pelo afastamento da Tônica e dos acordes que se relacionam com a mesma é chamado de modulação. Na modulação, um acorde passa a ter uma nova função no novo eixo tonal.

Um trabalho que tenha como centro a teoria da harmonia, na realidade é uma tentativa de codificar procedimentos composicionais utilizados numa determinada época com o objetivo de compreender a música ali composta.

A harmonia tradicional se relaciona com a música escrita por compositores no início do tonalismo, cuja música se desenvolvia dentro da escrita polifônica. Já os procedimentos dos compositores no período romântico não são possíveis de serem explicados fundamentando-se apenas na harmonia tradicional. Para tanto, utiliza-se a harmonia funcional que por sua vez se torna insuficiente para a análise da música dos impressionistas.

Como a música popular se insere no mundo tonal ocidental, a harmonia funcional é possível de ser aplicada nas análises harmônicas, porém, uma combinação com a harmonia tradicional com os graus do campo harmônico em números românticos, bem como as cifras dos acordes e a adição de todas as tensões disponíveis da maneira como é utilizada na música popular, creio ser a forma mais clara rumo a uma rápida compreensão dos processos analíticos dos encadeamentos harmônicos da música popular brasileira.

O mundo tonal, baseado no jogo de tensões resultantes da estrutura do modo maior e na maneira como se desenvolveu culturalmente a composição sobre o campo harmônico deste modo, na realidade, resumidamente se relaciona ao movimento que busca o repouso, a tensão que necessita resolução. Esse movimento é resultado, na escala maior, do posicionamento dos intervalos de semitom. Como visto, nos semitons (mi-fa e si-do) se encontra o intervalo responsável pela maior tensão dentro do sistema tonal: o trítono. A resolução deste trítono e o caminho que a harmonia percorre até ele é o que fundamenta todo o discurso tonal. Além de toda a estrutura escalar e harmônica edificada em uma sólida teoria baseada em fenômenos acústicos, não se pode ignorar que toda a música tonal se relaciona a procedimentos estéticos que são produtos culturais de um certo lugar, numa certa época.

Esse sistema condicionado a procedimentos que se desenvolveram rumo a uma complexidade que desemboca numa música articulada harmonicamente de um Tom Jobim, por exemplo, veio estabelecendo, disseminando suas regras e, mais que isso, incorporando procedimentos oriundos de outros sistemas. No caso da música brasileira, o sistema tonal, com suas cadências baseadas no movimento tensão-repouso, melhor caracterizados pelo movimento “Dominante-Tônica”, incorporou as escalas pentatônicas e as escalas modais, porém pensadas tonalmente.

O sistema tonal em contato com outros sistemas, no caso o modal, incorporou certos aspectos peculiares. Essa incorporação é resultado de um processo de acoplagem entre sistemas, que pretendo a seguir tentar explicar. Articulo as teorias da harmonia funcional com as de música modal e verifico como se dá esse processo de acoplagem tomando como exemplo a canção “O ciúme”, canção tonal, mas que possui uma segunda seção contrastante, construída em seu início sobre uma cadência oriunda de uma escala modal.

Wisnik aborda a história da música sob o ponto de vista não somente ocidental, mas também de outras culturas, dando-nos a noção de que a passagem do modal para o tonal acompanha a transição do mundo feudal ao capitalista e que a história do tonalismo é a própria história da modernidade.

Essa idéia moderna de história como progresso é análoga ao discurso tonal, onde o tempo é concebido em seu caráter, sobretudo evolutivo. O desenvolvimento musical é narrativo, linear, seqüencial, envolve melodia e encadeamento de acordes sucessivos, que se articulam na dimensão horizontal e vertical do som, subordinando todo o campo sonoro às suas regras. É o período da dialética da forma Sonata, processo de desenvolvimento musical que começa com a apresentação de dois temas, segue com o desenvolvimento das relações entre os dois, e finaliza com a sua reapresentação. Esse esquema triádico, tese, antítese e síntese descreve um arco na macro-estrutura formal que vai do repouso passando pela tensão e voltando ao repouso, mesmo contorno que acontece na micro-estrutura de frases musicais. O tonal é o período da figura do compositor, do desenvolvimento da orquestra, da figura do solista destacada frente a orquestra, do público pagante, das salas de concerto.

O sistema modal representa o mundo da circularidade, da experiência de um tempo virtual, de um não-tempo, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidade que perpassa a noção de tempo social.

Essa noção de tempo circular se manifesta através do envolvimento coletivo e simultâneo de canto, instrumental e dança, com sobreposições de ritmos, assimetrias e defasagens. Não há temas como no tonalismo, as melodias são estruturas que se manifestam em circularidade ao redor de um eixo que evidencia as características próprias de cada escala.

No modalismo não há como no tonalismo (modo maior) a expectativa da resolução do trítono. Inclusive no período do Cantochão, período onde as escalas modais foram sistematizadas e utilizadas, o trítono era evitado. Alterações ascendentes ou descendentes em determinadas alturas se faziam necessárias para que esse intervalo não se apresentasse.

Na música de manifestação popular de diversas culturas que utilizam escalas modais, a melodia flui ao redor de eixos que podem ser móveis e até mesmo simultâneos, não havendo o movimento tônica-dominante, não necessitando de resolução de trítonos.

O que houve foi a incorporação pelo tonalismo de aspectos estruturais peculiares a cada modo. Os acordes resultantes do campo harmônico construído sobre as escalas modais da mesma maneira como no modo maior, foram incorporados ao discurso tonal, tanto no âmbito melódico como fundamentalmente no âmbito harmônico. As cadências tonais foram adaptadas para incorporar esses acordes estranhos ao campo harmônico tonal. O sistema e o ouvido tonal acostumado ao movimento tensão repouso, com as frases musicais, com toda a métrica estrutural, movimentos melódicos, acentos, tempos, células, motivos, articulações, regularidade, incorporou esses acordes em seu discurso.

Não é incomum encontrarmos canções na música brasileira que sejam inteiramente construídas dentro de um dos modos. Sobretudo no nordeste do Brasil, na música de manifestação popular, uma escala é recorrente, denominada modo nordestino. Essa escala, na realidade, é uma combinação de dois modos: o Lídio e o Mixolídio, e apresenta simultaneamente em sua constituição as notas características de cada um desses modos: a 4ª aumentada do Lídio e a 7ª menor do Mixolídio:



Os modos mais usados na música popular brasileira são o Mixolídio, o Lídio, o Dórico e o Eólio. O modo Frígio também se apresenta, porém, é mais escassa a aparição de canções construídas inteiramente nesse modo.

É muito comum encontrarmos canções tonais que apresentam apenas uma seção construída em um dos modos. Essa utilização funciona como elemento de contraste. Em alguns casos apenas um trecho, uma frase, é construída sobre um dos modos, ou ainda, apenas um acorde característico é utilizado numa determinada cadência. Esses acordes são denominados por teóricos da harmonia musical de "Empréstimo modal".

O ciúme de Caetano Veloso apresenta, com toda uma primeira parte construída no modo maior tonal, a segunda parte com início no modo Dórico:

Velho Chico vens de Minas
 De onde o oculto do mistério se escondeu
 Sei que o levas todo em ti, não me ensinas
 E eu sou só, eu só, eu só, eu

O ciúme é tratado como parte integrante do cenário: de fora, lança a flecha que vem de dentro, é o objeto que se faz sujeito na poesia.

Analisando a canção percebo que o ponto marcante é a presença de relações de antítese: o claro do sol do meio-dia que inunda o mundo se opõe ao ponto negro, a nuvem negra que provoca a sombra monstruosa que é o ciúme que tudo vigia; alegre e triste; tanta gente que canta, tanta gente que cala; perda e busca; na voz que canta à noite, tudo ainda arde como se fosse dia; o ciúme que o poeta enxerga fora mas está dentro; o que nem é poeta mas canta, o rio que vem porém leva;

O tonal e o modal fazem parte também dessas relações de antítese.

Há, em relação ao aspecto formal, uma equivalência de estruturas. A primeira seção **A**, versos um a oito, e a terceira seção **C**, versos treze a vinte, são musicalmente idênticas. Divididas em duas estrofes de quatro versos, onde o compositor utiliza o modo maior tanto para a construção melódica, como para o acompanhamento instrumental, constituído de cadências formadas por acordes característicos do modo maior e procedimentos tonais para o encadeamento dos mesmos.

Os versos de 9 a 12 formam a segunda seção **B**, terceira estrofe, que é a parte contrastante.

Temos, portanto a seguinte estrutura: 2 + 1 + 2 em número de estrofes (A B A A) e 8 + 4 + 8 em número de versos.

A terceira estrofe, seção B, contrastante, recorta a estrutura da canção bem ao meio.

A estrutura triádica A B A, ou como em *O Ciúme* A A B A A é a estrutura chamada forma “canção” ou forma “*lied*”, que remonta ao passado trovadoresco, atravessa a Renascença e é a estrutura que serve de base para o surgimento da forma Sonata, amplamente desenvolvida no período Clássico.

A forma canção é a mais amplamente utilizada nas canções populares. No Brasil existem outras formas que são utilizadas como o Choro tradicional, por exemplo, que se vale da forma Rondó: A B A C A, sendo A numa tonalidade, B numa outra e C ainda em outra.

Vários fatores responsáveis pelo contraste são possíveis de serem detectados na segunda seção:

- 1) A utilização do modo dórico;
- 2) O acorde de repouso (tônica), o centro, passa a ser menor;
- 3) Primeira nota melódica dessa seção é a mais grave de toda a música;
- 4) Todo esse trecho permanece na região grave no âmbito de intervalo de quinta (da nota do até a nota sol);
- 5) Utilização de notas mais longas, como acontece nas sílabas da palavra *Mi-nas* do verso 9 e na sílaba final do verso 10 *deu* de escondeu.
- 6) O contraste também se dá em termos de metrificação, todo o poema é constituído de versos de onze sílabas e a única quebra acontece nesta estrofe, onde os versos 9 e 12 possuem oito sílabas.

Destaco os procedimentos, no que se refere apenas ao literário, que podem sugerir a utilização do modo dórico nos versos desse trecho. O eu lírico se percebe só e enfatiza essa constatação através do recurso da repetição. O só é repetido três vezes no verso 12. Esse é o momento de meditação de conversa com o universo, que transcende a figura do rio, pois nesse momento velho Chico é deus, é o macro no micro, cada coisa contendo um pouco do todo, sendo então essa coisa o próprio todo. O rio também é o espelho de si mesmo, o eu interior. A meditação busca o encontro com esse eu, procura respostas para as questões fundamentais, sabedoria subjetiva para desvendar os mistérios da vida, que o rio, realidade objetiva, esconde.

É interessante ressaltar a presença, nessa seção, da assonância do fonema [o] caracterizando esse mistério que o rio carrega, como no verso 10:

“De onde o oculto do mistério se escondeu”

Esse fonema o sugere arredondamento, perfeição.

Esse momento de fusão mística entre homem e universo, metaforizado pela conversa com o rio é construído no modo dórico, o modo mais relevante do período do cantochão eclesiástico, do canto Gregoriano. Sua atmosfera talvez já estigmatizada pelo uso é de religiosidade, de introspecção. Cabe ressaltar que a nota característica do modo Dórico, que o diferencia do modo menor é a nota La. Essa nota não aparece melodicamente, ela se apresenta apenas na configuração harmônica, no acorde de F7 (fa la do mib) que assume a função de acorde Tensão (alguns chamam esse acorde de “acorde de Empréstimo modal” eu provisoriamente denomino o mesmo de “Dominante modal” referente ao modo dórico).Essa cadência (F7-Cm7) no início dessa seção se repete três vezes. Essa repetição serve para que haja uma estabilização harmônica, estabilização esta que justifica a utilização do modo Dórico. Então o acorde F7, pela repetição da cadência, não funciona apenas como um acorde de Empréstimo modal.

1 Cm — *s* — 2 F⁷ 3 Cm 4 F⁷
ve lho chi co vens de mi nas on deo

5 Cm — *s* — 6 F⁷ — *s* — 7 G 8 G
cul to do mis té rio sees con deu sequeo

9 A^{b7}M 10 D^{b7}M 11 Cm 12 F⁷
le vas to deem ti não meen si nas e eu

13 A^b — *s* — 14 B^{b7} 15 E^b 16 E^b
só eu só eu só eu

O primeiro verso, que compreende os compassos de um até quatro, é construído pela cadência: **F7 – Cm** que se repete por três vezes como demonstrado.

No seguinte verso a nova cadência se inicia com o mesmo movimento Cm7 F7, porém a resolução não se dá na tônica (Cm) se dá no acorde de G (sol maior). Essa é uma cadência de engano, que possui um caráter suspensivo. Na canção, a maneira como ela é apresentada é interessante: o acorde G, é “V” (Dominante) de Do menor (tonal). O aparecimento desse acorde G faz com que os seguintes segmentos desse trecho da canção passem a se situar dentro do campo harmônico de Do menor.

O acorde G, na cadência de engano que se configura nesse segmento da canção, funciona como elemento de surpresa, como um acontecimento inesperado, a audição desse trecho claramente ilustra esse procedimento. O mais interessante é que esse acorde G recai sobre a sílaba "deu" da palavra escondeu. O verbo esconder, na canção se refere ao mistério, ao oculto, e esconder significa ocultar, tirar do campo de visão, induzir a nossa percepção a perder o foco, desconhecer o caminho. Não é a toa que esse acorde G,

elemento surpresa aparece junto com a palavra "escondeu". Onde está a tonalidade? Não estamos mais no modo dórico, para onde vamos então? Para o modo menor.

O compositor escolheu esse acorde que funciona como uma transfiguração, como a passagem de uma estância a outra, que justifica o conteúdo poético. O seguinte verso "sei que o leva todo em ti", assim como o rio, que carrega consigo o oculto, justifica a possibilidade de um acorde trazer consigo uma dupla função. O acorde Cm, no modo dórico carrega em si, em estado de latência, a potencialidade de uma Dominante Modal (F7), que se presentifica. E, esse mesmo Cm, o acorde eixo, o acorde escolhido para o "Velho Chico" também traz consigo a possibilidade de uma Dominante maior (G) relacionada ao modo menor tonal.

O seguinte segmento dá a certeza de que o percurso harmônico segue para o modo menor:

Ab7M Db7M
Sei que o levas todo em ti

O acorde Ab7M é a **tA** (Anti relativo da tônica, no caso Cm) e o acorde Db7M é o **sA** (Anti relativo da subdominante, no caso o Fm) da tonalidade de Do menor. Os acordes relativos e anti-relativos possuem duas notas em comum com os quais se relacionam.

The image shows a musical staff with four chords. Above the staff, the chords are labeled: Ab7M, Cm7, Db7M, and Fm7. Below the staff, the chords are labeled: tA, t, sA, and s. The staff is in treble clef and shows the notes of each chord.

Este verso, por desmembrar-se em duas cadências e pela ausência de notas longas contrastando com o seguimento anterior (mi- nas), dá uma sensação de aceleração.

O verso seguinte finaliza novamente com a cadência Cm7 - F7. O acorde F7, além da reminiscência da cadência no modo Dórico, neste momento passa a assumir uma nova função, função esta fundamental para a condução harmônica desembocar novamente na tonalidade da primeira seção, a mesma da próxima seção da canção: o mib maior.

O acorde F7 é “V” (Dominante) de Bb7, que por sua vez é “V” (Dominante) de Mib, o centro tonal da canção. O F7 é chamado “Dominante estendida”, “V do V”

(Dominante da Dominante). Esse acorde recai sobre o final da palavra "ensinas" e prepara a constatação central do trecho: "a solidão do eu lírico".

O último verso "*eu sou só eu só eu só eu*" apresenta como vimos anteriormente, no início do capítulo a cadência completa: S D T (IV-V- I) [Ab Bb Eb].

O acorde de F7 prepara o acorde de Ab, que por sua vez é precedido por Ab. A cadência completa que segue o F7 por si só já se justifica enquanto estrutura recorrente no mundo tonal. Se quisermos ainda justificar o encadeamento F7 - Ab, a primeira explicação é que Ab se relaciona com F7 por relação Mediântica, relação de terça, pois o acorde de F7 (fa la **do mib**) apresenta duas notas em comum com Ab (lab **do mib**). A outra explicação é que o intervalo de trítono presente em F7 (la-mib) resolve por intervalo de semitom na própria nota lab. Portanto o acorde F7 funciona como Dominante de Ab. Esse tipo de Dominante é chamada "Dominante Substituta".

The diagram shows a treble clef staff with three chords. The first chord is F7, labeled 'SubV7 da S (Dominante Substituto)'. The second chord is Ab, labeled 'Resolução do trítono por semitom'. The third chord is also Ab, showing the resolution of the tritone interval from F7 to Ab.

Para a análise de sua funcionalidade deve-se levar em conta, além do sentido rítmico baseado nos apoios métricos, também a constituição melódica do trecho musical. Melodia e harmonia devem ser consideradas simultaneamente para uma correta análise. Uma nota na melodia pode esclarecer, como vimos ainda nesse capítulo, qual a correta função de um acorde, se o mesmo possibilitar uma dupla função.

Para a análise da constituição melódica, parte da compreensão do encadeamento funcional da harmonia, faz-se necessário apresentar o sistema de classificação melódica utilizado dentro do sistema tonal.

As notas que compõem os acordes são chamadas notas reais. Além delas, os movimentos melódicos podem admitir a presença de notas "estranhas" à constituição dos acordes, são elas:

Notas de passagem - notas que ocorrem entre duas notas que fazem parte do acorde, ou seja, uma ligação melódica intercalada entre sons reais do acorde. Localizadas rítmica e metricamente em posições menos apoiadas do que as notas do acorde;

Bordaduras - nota localizada um grau acima ou abaixo entre uma nota do acorde e sua repetição. Tanto no aspecto rítmico quanto no aspecto métrico é menos importante do que a nota do acorde;

Ritardo/Retardo - nota do acorde anterior que é incorporada ao novo acorde, resolvendo por grau conjunto (intervalo de 2ª) em nota que faz parte deste. A posição métrica dos ritardos é mais apoiada do que a nota da resolução; *Antecipação* - é a nota que faz parte do acorde seguinte e o antecipa em tempo fraco;

Apogiatura/Apojatura - nota estranha ao acorde localizada em parte apoiada que resolve em nota real na parte menos apoiada; Escapada - é uma espécie de bordadura incompleta. É uma nota estranha situada entre duas notas reais e

Notas livres, notas que não se enquadram em nenhum dos casos acima citados.

Além dessas possibilidades, algumas notas podem ser justificadas como tensões disponíveis que podem participar da constituição dos acordes, quando for o caso, colocamos sob a nota, o grau que a mesma forma com o acorde a qual pertença (ex. 9ª, 7M, etc.).

Uma outra possibilidade de nota estranha ao acorde, que aparece em canções populares é a chamada aproximação cromática (**CR**) ("approach"). **CR** é quando um cromatismo precede uma nota real do acorde, e através desse movimento cromático, resolve na mesma por grau conjunto. Essa aproximação funciona como uma espécie de sensível (semitom) e é bastante presente no Blues, no Jazz e nas músicas influenciadas por estes estilos. Pode ocorrer ainda uma dupla aproximação cromática (**2CR**). Ex.:



Nota-se, após a análise melódica fundamentada na harmonia, que nesta canção existe uma predominância de notas que compõem os acordes (NR). Existem também algumas poucas notas de passagem e aproximações cromáticas. Nas sílabas tônicas sempre se encontram notas reais, exceto as que recaem sobre a sílaba tônica da palavra “vigia” do verso “só **vigia** um ponto negro:o meu ciúme” que é uma apoiatura, uma suspensão. Essa tensão gerada pela apoiatura, uma nota acima da nota real do acorde, sublinha a imagem de que apesar da tranquilidade da paisagem onde “dorme ponte”, “Dorme o sol” o ciúme está ali também gerando uma tensão. Na outra seção da canção que apresenta a mesma configuração melódica, a apoiatura aparece sobre a sílaba tônica da palavra “perda”, no verso “tudo é **perda** tudo é buscar, cadê” enfatizando também a tensão que está presente simultânea a tranquilidade, a imagem isenta da paisagem: “Juazeiro nem te lembrás dessa tarde”, “Petrolina, nem chegaste a perceber”.

Essa predominância de notas que fazem parte dos acordes, na canção “O ciúme”, leva à conclusão de que harmonia e melodia estão intimamente ligadas, e que, sobretudo nesta canção, a escolha dos encadeamentos harmônicos influencia o desenvolvimento melódico. Uma estrutura preestabelecida, no caso as cadências escolhidas, provavelmente realizadas em um instrumento harmônico (violão ou piano), limita, ou melhor, delimita a configuração melódica.

Hipoteticamente falando, se fosse possível detectar uma ordem de procedimentos, poderia se imaginar que o texto (a letra) influenciou a escolha de modos nas diferentes seções, por motivos estruturais estróficos (AABA) e também poéticos; que a partir dessas escolhas os encadeamentos foram escolhidos seguindo a estrutura dos versos, praticamente simétricos em toda canção; e esses encadeamentos de acordes configuraram a melodia ainda que impregnada dos gestos sonoros, entoativos, suscitados pela letra da canção.

Porém em música popular isso tudo muitas vezes acontece em um mesmo momento, composição de letra, melodia e harmonia.

Essa especulação, sobre a ordem de eventos composicionais, apesar de ser o que muitas vezes determina o todo que é a canção como produto final, não é fundamental para o efeito sonoro e emotivo produzido pela mesma. Não escutamos essas escolhas, não escutamos o processo, escutamos sim as direções que a música percorre. Seguimos enquanto ouvintes essas direções mesmo não sabendo para onde o caminho vai dar. Espero que essas investigações sirvam como orientação nessa trajetória que toda escuta proporciona.

O jogo de tensão e repouso próprio do discurso harmônico tonal, da maneira em que acontece na canção “O ciúme”, aonde os acordes vão se encadeando e, em cada novo verso, uma nova tensão e um novo repouso se estabelecem, sugere movimento. Movimento este, que é análogo ao rio São Francisco que segue seu curso, saindo de Minas, passando sob pontes e cidades.

Partindo do resumo do percurso harmônico da canção, do jogo que a relação entre os acordes com função de repouso, Tônica (T) e os com função de tensão, Dominante(D) estabelece em cada uma das partes da canção, percebe-se uma relação com as respectivas imagens poéticas:

1) O início da canção se dá com o acorde de Tônica (T). O acorde de Tônica representa o centro tonal e está associado com a descrição da paisagem (imagem do sol adormecendo na superfície do Rio);

2) Dominante (D) finalizando a primeira estrofe e introduzindo o tema central “ciúme”;

3) Tônica (T) finalizando a primeira parte da canção, reforçando, com esse caráter de resolução, a presença do eu lírico e o tema do “cantar”, (“entre Petrolina e Juazeiro canta”);

4) O modo dórico na terceira estrofe (contrastante), relacionado ao mistério oculto que o rio carrega. A presença do modo dórico apresenta um contraste com o restante da canção, portanto funciona como elemento de oposição, uma espécie de tensão.

5) ainda nessa mesma estrofe retorno à Tônica (T), análogo ao retorno a si mesmo, junto com o tema da solidão “só eu”;

6) Terceira parte inicia, assim como a primeira, com a Tônica (T). Novamente o centro tonal aparece junto com a idéia de lugar, espaço localizado (“juazeiro nem te lembrás dessa tarde”);

7) Dominante (D) com o sentimento de perda, com a voz que quer buscar, não encontra que aparece com a palavra “cadê”;

8) A canção finaliza com o acorde inicial (T). A resolução, funcionando quase como uma constatação, se dá com a palavra o ciúme.

Parte 1		Parte 2		Parte 3	
Repouso	Paisagem	Tensão	Repouso	Repouso	Paisagem
Tensão	Ciúme	Mistério	solidão	Tensão	Perda
Repouso	Eu lírico			Repouso	Ciúme

O que percebo, após a análise harmônica da canção “O ciúme”, levando em conta também o aspecto melódico que, como disse está intimamente ligado ao aspecto harmônico, é que o percurso dos acordes, a direcionalidade dos encadeamentos com as respectivas cadências e jogos de tensão/repouso, reforça a imagem poética. Juntos, harmonia-melodia-letra apresentam uma unidade na canção “O ciúme”. Portanto, defendo a idéia de que a verificação harmônica de uma canção é também uma das ferramentas, muito útil e fácil de manejar (apesar de a princípio parecer um pouco difícil para os não iniciados nos aspectos teórico-musicais) para a análise de canção popular.

3. Marcas Composicionais na obra de Caetano Veloso

No universo da canção popular brasileira, sobretudo a nordestina, a utilização de escalas modais se faz presente. A utilização dessas escalas traz consigo variados procedimentos harmônicos, diversos encadeamentos delas resultantes. É relevante na produção musical de Caetano Veloso esse processo de estilização da música nordestina, processo este iniciado com os compositores eruditos da chamada escola “nacionalista” que aplicavam as técnicas eruditas de composição musical, imitações, variações temáticas, modulações, todos os procedimentos que constituem o idioma clássico europeu, ao conteúdo musical com influência da música de manifestação popular, sobretudo no emprego de modos, e, na música popular, com os trabalhos de compositores como Dorival Caymmi ou ainda Edu Lobo entre outros. De acordo com o relato do próprio Caetano Veloso esse sabor modal, essa sonoridade resultante da utilização dessas escalas modais, chegava mais até ele através da estilização na produção musical do carioca Edu Lobo, do que propriamente da música de manifestação popular do lugar em que nasceu, viveu, e estabeleceu os primeiros contatos com música, divisa entre Pernambuco e Bahia.²⁵

Uma das motivações que levaram à escolha da canção de Caetano Veloso “O Ciúme” para essa pesquisa foi a constatação inicial de que na estrutura musical da referida canção esse elemento modal também se encontra. O modo sobre o qual uma seção da canção “O ciúme” é construída, justamente o que apresenta diversos elementos contrastantes com as demais seções revela uma escala freqüente na música nordestina: o modo “dórico”.

A partir dessas investigações sobre a consciência do uso de procedimentos modais no processo de construção de diversas canções do referido autor, chego à constatação de que Caetano Veloso pode se inserir nessa corrente de compositores responsáveis pela estilização da música popular, sobretudo a nordestina.

Em seu livro *Verdade tropical*, ainda que num tom de revisitação autobiográfica, Caetano Veloso explica que possuía o conhecimento dessa escala modal, no caso o “dórico” que aparece na canção “O ciúme”, tanto no que se refere à presença dessa mesma escala na música de manifestação popular, bem como na obra de outros reconhecidos

²⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 1997.

compositores como: Edu Lobo e Dorival Caymmi. Caetano Veloso cita como exemplo de utilização dessa escala modal a Banda de Pífaros de Caruaru. Mesmo nas interpretações que esse grupo faz de canções tonais, construídas sobre as escalas características da música ocidental, o modo maior e modo menor, eles detonam o processo chamado de modalização, ou seja, de alteração das notas na melodia pelas correspondentes nessa nova escala modal.

Essa escala, bem como outras escalas modais encontradas sobretudo no nordeste do Brasil, cuja construção e características abordei no capítulo dedicado à harmonia, talvez já por causa do desgaste de sua utilização, nos remetem a um espaço, no caso o nordeste brasileiro, bem como a um sentimento. Essa percepção da capacidade de uma escala, desses procedimentos musicais que dela resultam remeterem a uma determinada localização geográfica bem como aos grupos de indivíduos pertencentes a essa localização, é detectada por Caetano Veloso. Ainda em *Verdade tropical* ele aborda a utilização dessa escala (modo dórico), como de grande uso no cantochão eclesiástico medieval e no exemplo da Banda de Pífaros de Caruaru, dá um toque melancólico, porém de firmeza, que Caetano Veloso associa ao que seria uma espécie de metáfora da paisagem da região, bem como do sentimento dos seus habitantes. Caetano cita ainda outro exemplo, a canção Carcará de João do Vale, construída nesse mesmo modo.

O mesmo encadeamento de acordes que faz parte da referida seção modal da canção “O ciúme”, que remete a esse modo dórico, é encontrado também em outras canções de Caetano Veloso. Ainda em *Verdade tropical* o autor dá também o exemplo de sua canção “Manhã”, que apresenta essa seqüência de acordes característicos do modo dórico. Cabe frisar que o autor não só menciona que essa seqüência de acordes remete ao modo dórico, como compara essa seqüência com a que apresenta a canção “Carcará”. Caetano Veloso mostra que esse modo não se encontra presente nos sambas-de-roda, nem em toda a música do recôncavo baiano, mas enfatiza a originalidade da mistura deste modalismo com os procedimentos estilísticos dos sambas de “bossa nova” na produção de Edu Lobo, como por exemplo acontece na canção “Arrastão” que na primeira parte apresenta o modo dórico, porém com uma harmonia mais rebuscada, fruto da bossa nova.

Em diversos momentos de *Verdade tropical* o autor remete a escalas modais²⁶, fato este, que, além de justificar a utilização desse modalismo em parte de sua obra, me faz

²⁶ IDEM, *Ibidem*. p. 73, 80, 86, 121, 123.

observar a intencionalidade em sua utilização para um reforço da imagem poética que o conteúdo de suas letras tentam produzir. Sem entrar no mérito do que veio primeiro, música ou letra, chego à conclusão de que o modalismo presente na canção “O ciúme”, e em várias outras canções, é uma das marcas composicionais de Caetano Veloso. Esse modalismo como marca composicional e sua utilização de forma consciente é reforçado pelas afirmações do autor na obra acima citada, aparece imbricado com a imagem poética, valorizando-a, reforçando-a e redimensionando-a.

Cito aqui, para reforçar essa constatação, algumas entre tantas das canções de Caetano Veloso que apresentam procedimentos modais: “Alegria, Alegria”; “Alguém Cantando”; “De Manhã”; “Divino Maravilhoso”; “Rapte-me Camaleoa”; “Tropicália”; “Muito Romântico”; “No dia que eu vim-me embora”; “Outras Palavras”; “Terra”; “Tigresa”; “Trilhos Urbanos”, “Giulietta Masina”;

Com o objetivo de mostrar o quanto o momento político, social e também músicocultural é importante para entender a formação do nome, do autor Caetano Veloso, gostaria de lembrar que a canção “Giulietta Masina”, que faz parte desse mesmo disco que “O ciúme”, teve a radiodifusão e a execução pública proibidas, como consta no encarte do LP. Hoje, essa constatação me remete imediatamente ao capítulo “Narciso em férias” de *Verdade Tropical*, onde Caetano Veloso relata sua prisão pelo regime militar que culminou com o seu exílio em Londres. Essa censura a “Giulietta Masina” seria ainda resquício desse período nebuloso de censura? Ali em 1987 o verso “ah, puta de uma outra esquina” seria a lâmina séria que corta ouvidos? Hoje ainda seria? Ou então marginal é o verso “aquela cara é o coração de Jesus”? (basta lembrar a censura à “Je vous salue Marie” de Godard).

Existem ainda diversas outras canções de Caetano Veloso que possuem melodias construídas sobre outras escalas como as “pentatônicas” ou que utilizam tanto no aspecto de construção melódica quanto no aspecto do discurso harmônico procedimentos característicos e derivados da escala de “blues”. Essas canções podem ser incluídas nesse montante de canções que apresentam procedimentos modais.

O teor de ficcionalidade de uma obra autobiográfica como *Verdade tropical* com as possibilidades que se descortinam ao autor para realizar reflexões posteriores ao momento que se deram determinados acontecimentos e feitura de canções, principalmente essas avaliações sobre modalismo, ao invés de fechar portas, podem abrir inúmeras outras. Uma

dessas portas, ainda no que se refere ao assunto da presença desse modalismo, é: a influência do neo rock inglês, sobretudo Beatles, na obra de Caetano Veloso. Ainda em *Verdade tropical* está clara a afirmação de que nos anos de 1966-67 Caetano e Gilberto Gil ouviam Beatles como algo que representava o que eles tinham a intenção de fazer.²⁷

Em Beatles um grande número de canções apresenta procedimentos melódicos e harmônicos oriundos de blues e do rock'n roll, porém há um número considerável de canções que apresentam elementos modais semelhantes a algumas canções de Caetano Veloso. Eis algumas das canções de Lennon & McCartney (o cifrão é intencional) onde aparecem elementos modais: “Eleanor Rigby”, “Norwegian Wood”, “She’s Leaving Home”, “Strawberry Fieds Forever” e “We can work it out”.

Mais do que estabelecer um paralelo entre determinadas canções, principalmente as canções do período tropicalista de Caetano Veloso, afirmo que esse modalismo que se apresenta em canções de Beatles, de Caetano Veloso e também de Milton Nascimento, remete a um trovadorismo medieval, aos vihuelistas, aos guitarristas renascentistas da península Ibérica, aos compositores, alaúdistas, madrigalistas ingleses do período Elisabetano, aos cantadores e repentista nordestinos, aos bluesman do sul dos Estados Unidos. Esse modalismo une os cancioneiros, os cantadores, une diferenciados contextos culturais e distintas temporalidades. São todos trovadores e o instrumento já foi o alaúde, foi vihuela, já foi violão, guitarra elétrica (ainda é), sanfona e hoje também é sampler, é computador. O “local” já foi a Praça, o mercado, foi rádio-cinema-televisão (e como ainda é!) e hoje é também a “Web”.

²⁷ IDEM, *Ibidem*. P. 170.

Diálogos, contexto e intertexto

À flor da pele da canção “O ciúme” fica aparente o diálogo que se faz com o Cecília Meirelles e seu poema “Motivo”. Eis o poema de Cecília Meirelles:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
E a minha vida está completa
***Não sou alegre nem sou triste:
Sou poeta.***
Irmão das coisas fugidias,
Não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
No vento.
Se desmorono ou se edifico,
Se permaneço ou me desfaço,
-não sei, não sei. Não sei se fico
Ou passo.
Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
-mais nada.

O diálogo entre a canção e o poema ressalta o tema central da canção, articulado ao ciúme, que é o cantor e o seu canto. Além do trecho em negrito em “Motivo”, onde a aproximação é bem clara com o verso “quem nem alegre nem triste nem poeta” da canção “O ciúme”, outro trecho “*eu canto porque o **instante** existe*” se relaciona com “*mas na voz que canta tudo **ainda** arde*” da canção.

O eu lírico se faz cantor no poema de Cecília Meirelles e também na canção de Caetano Veloso. Através de uma operação metalingüística o poema e a canção falam do ato de cantar. O *instante*, os verbos *cantar* e *arder* conjugados no presente do indicativo, remetem à temporalidade: o presente na ação do eu lírico que caracteriza também toda a *performance*. Em diversas canções, Caetano Veloso traz como tema o presente no ato de cantar e a presença do corpo, como por exemplo “faço no tempo soar minha sílaba” e “sou o que soa” de *Muito romântico* e a canção *Minha voz, minha vida* de versos como “é somente porque eu trago a vida aqui na voz”. Abordarei a noção de imediatismo da *performance* no quarto capítulo dessa dissertação.

O verso “quem nem alegre nem triste nem poeta” compara o eu lírico de “O ciúme” com o eu lírico de “Motivo”. Em “O ciúme” o eu lírico não se coloca como poeta, mas sim como cantor. Esse cantar não é a atividade artística como a do poeta de “Motivo”. Esse cantar é atividade necessária, espontânea, intrínseca ao próprio viver, ao próprio existir e veículo para expressar a dor, a perda e a busca. Esse mesmo verso de “O ciúme”, comparado com “Motivo”, demonstra a inquietação do eu lírico que sofre, enquanto o eu lírico poeta de “Motivo” não sente prazer nem dor, é consciente de sua transitoriedade no verso “E um dia sei que estarei mudo:- mais nada”, e de acordo com o verso “Sei que canto. E a canção é tudo”, encontra a satisfação no objeto do fazer poético, seu objetivo único.

Relaciono o verso “tem sangue eterno a asa ritmada” à tradição do fazer poético que remonta a um passado e alimenta a criação artística comparada ao vôo. Asa ritmada se relaciona à criação poética e musical, pois ambas têm no ritmo a base de sua construção.

Relações entre “O ciúme” com outras canções de Caetano Veloso podem ser estabelecidas. O verso “*mas na voz que canta tudo ainda arde*” lembra os versos de “O homem velho”: “*A carne, a arte arde, a tarde cai no abismo das esquinas*”. Nessa mesma canção encontramos também o significativo verso que apresenta imagens correlacionadas à canção “O Ciúme”: “*A solidão agora é sólida, uma pedra ao sol*”. Há a **coisificação** do sentimento, a inserção da solidão, do ciúme na imagem poética, na paisagem propriamente dita, nas referidas canções, outra marca composicional de Caetano Veloso.

É possível ainda traçar um paralelo entre “O ciúme” e “Dor de Cotovelo”, uma outra canção de Caetano Veloso:

Dor de cotovelo

O ciúme dói nos cotovelos
Na raiz dos cabelos
Gela a sola dos pés
Faz os músculos ficarem moles
E o estômago vão
E sem fome

Dói da flor da pele ao pó do osso
Rói do cóccix até o pescoço
Acende uma luz branca em seu umbigo

Você ama o inimigo
E se torna inimigo do amor
O ciúme dói do leito à margem
Dói pra fora na paisagem
Arde ao sol do fim do dia

Corre pelas veias na ramagem
Atravessa a voz e a melodia

Os títulos das canções já denunciam este paralelismo, dor de cotovelo é um apelido de ciúme. Em “Dor de cotovelo” é descrita a influência do ciúme no corpo. A partir da dor física, que escala em dimensões o corpo à partir de suas extremidades, na verticalidade (cabelos, sola dos pés), na profundidade (estômago) na exterioridade (pele e osso), o ciúme escapa para o exterior, para a paisagem, atravessa a voz, produto do corpo dolorido, contamina a melodia e a interpretação. Nessa canção, é descrito um percurso da dor que é o mesmo da canção “O ciúme”: da dor física à psicológica. O paralelo entre as canções é fortalecido pelo verso “*corre pelas veias na ramagem*” que também remete à idéia de movimento assim como se dá com o rio em “O ciúme”.

Em “Dor de cotovelo”, a cor branca é escolhida “acende uma luz branca em seu umbigo” como imagem poética relacionada ao ciúme ao contrário de “O ciúme” onde a cor negra é enfatizada. Ainda em “Dor de Cotovelo” o verso: “*O ciúme dói do leito à margem*” é também metáfora de rio. Os versos “*Dói pra fora na paisagem*”, “*Arde ao sol do fim do dia*”, “*Atravessa a voz e a melodia*” fortalecem o paralelo com a canção “O ciúme”.

A temática acerca do ciúme, principalmente a escolha do termo dor de cotovelo como título de uma canção remete aos bolerões, remete à cantora Maysa, às canções dor de cotovelo, a “Meu mundo caiu”, remete ao *kitsch*²⁸, à postura dos artistas envolvidos no movimento tropicalista que se estrutura através da música popular, porém, é antecipado por três linguagens: nas artes plásticas, através da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica e dos quadros de Rubens Gerchman; no teatro com a montagem da peça de teatro *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez Correa e na literatura com PanAmérica, de José Agrippino de Paula. O movimento unia, além de compositores populares como Gilberto Gil e Caetano Veloso, o poeta Torquato Neto e ainda músicos eruditos como o

²⁸ Kitsch, como sinônimo de clichê, mal gosto. Sobre esse assunto ver SANTOS, Lúcia. *Kitsh tropical. Los médios em la literatura y el arte em América latina*. 2004.

maestro Júlio Medaglia e o recém falecido maestro Rogério Duprat. O disco manifesto *Tropicália*, de 1968, apresentava a tendência artística, a forma de expressão um tanto quanto anárquica do movimento: clichês tropicais como carnaval, palmeiras, Carmem Miranda, imagens estereotipadas da cultura brasileira, justapostos a uma crítica ao nacionalismo oficial e contracultura, tendo a televisão como objetivo da agressão do movimento, veículo de imposição consumista e principal meio de comunicação de massas da divulgação ideológica da ditadura militar.

A temática do ciúme, principalmente na canção “Dor de cotovelo”, a associação do ciúme, da dor de cotovelo com a música de fossa, com Maysa, com Roberto Carlos, o *kitsch*, “*Chacrinha*” (Abelardo Barbosa), apresentador de programa musical de auditório da rede globo e tantas canções na música popular brasileira, de versos como “*band-aid no calcanhar*” (em “Dois pra lá dois pra cá”, um dos vários boleros de João Bosco e Aldyr Blanc) são antecipados pela atitude musical tropicalista.

A configuração melódica inicial de “O ciúme” se assemelha, não tão vagamente, à melodia de “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (de versos como: “*que brasileiro que fornalha*”, com a temática da seca e dos retirantes). A canção “Asa branca” foi gravada por Caetano Veloso no disco *Caetano Veloso* de 1971 no período de seu exílio em Londres. De acordo com Caetano²⁹ essa canção justificava a existência do disco, que o desagrada por fazê-lo lembrar de sua depressão, do sentimento de que naquela época seria improvável voltar tão cedo ao Brasil. Lembrando os versos de “Asa Branca” “hoje longe muitas léguas nessa triste solidão” dá para entender o significado atribuído a ela por Caetano Veloso.

“O ciúme” suscita o universo cultural que se estende ao longo do Rio São Francisco, unindo o estado da Bahia (Juazeiro) a Pernambuco (Petrolina), lugar de *Vidas Secas*, de “Lampião”, de “Asa Branca”, “Assum Preto”, “Juazeiro” e outras canções do mestre Lua (Luiz Gonzaga). Terra também de Glauber Rocha e de *Vida de Gado*, paralelo traçado com os versos “*Tantas almas esticadas no curtume*”.

A canção popular é produzida e vinculada ao mercado, às indústrias culturais, numa rede de cruzamentos, dependências, desconexões. Nestor Garcia Canclini afirma que o paralelismo da arte com o artesanato ou a arte popular obriga a repensar seus processos

²⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. p. 456.

equivalentes nas sociedades contemporâneas³⁰. Canclini sugere que o foco dos estudos recaia nos cruzamentos, nas incertezas e não na preocupação de distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado.³¹

Então, na canção “O ciúme”, aparecem imbricados: uma estrutura de canção que remonta sem dúvida a um trovadorismo e que se encontra, por exemplo, em “Beatles”; um trecho modal; uma melodia que lembra outras melodias de um Luiz Gonzaga; a imagem poética de um espaço que é nordeste, também musical e modal; a sonoridade, tanto na voz do intérprete como do próprio arranjo que remete a tudo isso; o diálogo com outros textos e canções. Essa imbricação é fundamental no cancionário de Caetano Veloso e uma de suas principais marcas composicionais.

³⁰ CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas*. p. 244.

³¹ IDEM, *Ibidem*. p. 245.

4 - Performance

A canção é o que os ouvintes percebem como tal, que se presentifica em um certo lugar, num determinado tempo, como manifestação única de uma forma maior: canção com todas as suas convenções ligadas ao grupo social, onde letra/texto e música/ canto se encontram tendo a voz como condutora.

Diversos sinais, além da letra e da melodia, acompanham e revelam a canção. Dentre esses sinais, o canto, com as circunstâncias em que esse canto acontece, com tudo que envolve a *performance* musical, transpõe o conjunto, o todo que é a canção e a coloca em uma outra ordem, apenas representativa desse conjunto, apenas tentativa de remeter a uma anterioridade da obra (canção). Cada interpretação de uma canção, então, é uma espécie de flutuação, um estado de ficção de sua própria existência. *Performance* para o medievalista Paul Zumthor é qualquer tipo de manifestação cultural construída na presença viva da voz humana, com um total engajamento entre corpo e ambiente.

Paul Zumthor descreve em “*A letra e a voz*”³² o fluir em cascata da mensagem poética, linguagem que não esgota nenhum sentido por se opor ao real. Seguindo o raciocínio de Zumthor e ainda aplicando as modalidades variáveis no nível do discurso e da enunciação, próprias a cada sociedade e momento da história ao universo da canção, temos a distinção de sinais que se referem à língua, que operam sobre o corpo, o meio físico da comunicação, a voz quando se trata da oralidade. A ação vocal é uma libertação das amarras lingüísticas. Da interpretação, da *performance* musical emerge um outro saber que domina o escrito, que domina a partitura. A canção é trazida pela voz que faz parte de um corpo, ainda que a escuta ocorra num outro momento, posterior à *performance*, no caso como o da canção “O ciúme”, posterior ao registro sonoro, à gravação. A canção em *performance* é imediata, é autoridade. Para comprovar esse “imediatismo” basta comparar uma *performance* de uma canção popular com a sua partitura: quem está impregnado de quem? A *performance* vocal, ligada a uma oralidade, ou a partitura, forma escrita? A resposta ainda que óbvia é válida para exemplificar o momento único que é a interpretação, com as diversas possibilidades, variantes, que a partitura não consegue abarcar. Posso dizer

³² ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*, p. 159.

com segurança que não se interpreta uma partitura, mas sim a canção a que essa remete. A partitura está destinada a ser partitura, sem desmerecimento, pois canção, com o inevitável destino de ser canção, também assume por vezes o papel de partitura e não acaba por ser menos do que o é. Aqui é que mora o perigo se nos deixarmos levar somente pelo texto escrito, somente pela letra, ou somente pela partitura, tentativa de representação do discurso musical. Canção é outra coisa e só é *canção mesmo*, no momento do encontro entre a performance e a audição.

Para Zumthor *performance* é um acontecimento oral e gestual. O autor estabelece poesia como arte da linguagem humana, sendo a literatura uma modalidade da poesia, ou seja, a poesia é anterior ao que se entende por literatura.³³ Tanto Paul Zumthor quanto Hans Ulrich Gumbrecht, medievalistas, afirmam que a poesia, desde os primórdios, se transmitiu oralmente. Essa poesia era predominantemente cantada e muitas vezes acompanhada por um instrumento musical. Gumbrecht discorre sobre a valorização do código escrito, sobre a leitura silenciosa e individual com o surgimento de bibliotecas, da imprensa, fazendo com que surgisse uma distância física entre os poetas e o público.³⁴ Entretanto é ainda possível ver a prática da poesia oral em nossos dias, em inúmeras manifestações populares, incluindo a canção popular.

Cada nova interpretação de uma canção gera uma nova *performance*. Então o que dizer de uma gravação como a da canção “O ciúme” ou um vídeo de um show? De acordo com Zumthor, apesar de não ser uma *performance*, não deixa de ter o caráter de instante, pois cada escuta sofre interferências do ambiente, da qualidade dos meios de reprodução. Uma metáfora do rio (Heráclito) pode ser construída: nunca ouvimos a mesma canção, cada escuta é uma nova canção. Rita Gusmão chama de *ato poético* a interação direta entre atuante e espectador. Ela considera que só há a concretização do que se entende por *performance* quando ambos fazem parte da mesma obra.³⁵

Caetano Veloso, enquanto interprete de sua canção “O ciúme”, apresenta aos ouvintes, com sua *performance*, um texto que é anterior a mesma. Esse texto envolve diversos procedimentos poéticos, sofisticadas elaborações para a confecção de um discurso que se faz de som, de sonoridades, de rimas em diversos níveis, de conjunções, de

³³ ZUMTHOR, Paul *Performance, recepção e leitura*, 2000.

³⁴ GUMBRECHT, H. U. *Corpo e forma*, 1998.

³⁵ GUSMÃO, Rita. “O ator performático” In: *Performance, cultura e espetacularidade*, 2000.

encontros e imbricações, por vezes fortuitas, porém, seria ingenuidade achar que a espontaneidade do gesto musical produziria todo esse resultado, produto acabado, com arranjo e tudo o mais. Num certo momento, na punção do gesto, onde brota a semente do todo, isso sim pode acontecer. A arte poética do interprete se dá no momento em que o ouvinte segue o fio da *performance* e tem a noção do instantâneo, do que não tem volta, da oralidade e não do longo trabalho que a envolve. Zumthor coloca que para que haja a integração dessa instantaneidade em seu discurso, o intérprete necessita de eloquência e fluência particulares. Necessita ainda de fluência de dicção e de frase, e ainda de poder de sugestão³⁶.

Na interpretação de Caetano Veloso da canção “O ciúme”, o que ressalta é a transparência, a verdade da linguagem canção. O que nos persuade é a voz, e é o gesto imposto pela mesma. Caetano nos flecha com a coerência de frases que se conectam de modo natural, quase como “fala”. Toda essa coerência é resultado do corpo em performance, não da obra que lhe é anterior e que é modificada pela presença desse mesmo corpo. O prazer imprevisto da escuta é conseguido não através do objeto canção e de todos os sentidos a que esse objeto remete, o prazer se dá através da presença da palavra, não apenas a voz como execução da língua, mas como dom de um corpo. Da boca de Caetano é que sai “O ciúme”, e enquanto a conexão entre escuta e performance está ativada, a natureza do objeto canção é modificada. Eis o mago imitando o universo.

A *performance* vocal de Caetano coloca em relevo certos elementos que transpõem os limites da linguagem, efeitos rítmicos, distribuição das pequenas unidades de duração e apoio, um jogo de articulação de intensidades, as finalizações das frases, a conexão das terminações com os inícios das frases buscando uma coesão do discurso, uma acoplagem com o jogo de tensões que a harmonia propicia. E, sobretudo, com o timbre da voz, relativizado pelo ambiente sonoro do arranjo, pela atmosfera buscada por essa sonoridade utilizada como pano de fundo intrínseco às imagens poéticas da letra da canção “O ciúme”.

O timbre da voz corresponde a um lugar, que é entre Petrolina e Juazeiro carregando consigo tudo a que esse lugar remete. Essa propriedade da *performance* musical de possibilitar uma conexão entre a interpretação da canção e uma noção de lugar, de espaço localizado geograficamente é, sobretudo valorizado, na interpretação de Caetano Veloso,

³⁶ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*, p. 165.

pela presença do sotaque nordestino. Esse sotaque se torna fator preponderante para o estabelecimento de uma verossimilhança com o eu lírico (instância ficcional), que é um nordestino cantando e se torna evidente principalmente quando da pronúncia das palavras “Pernambuco” e “Petrolina”, curiosamente nomes de estado e cidade respectivamente, ambas com o acento na primeira sílaba com o som de “Pé”. Outro momento de um evidente sotaque nordestino é quando da pronúncia da palavra “oculto” que fica “óculto”.

Ao realizar uma verificação comparativa com algumas outras canções cantadas por Caetano Veloso pude perceber em inúmeras delas a presença do sotaque nordestino. Apesar de não ter sido muito abrangente essa verificação e, sobretudo, por eu não ter levado em consideração a questão cronológica para as comparações, pois, a carreira de Caetano Veloso se construiu na região do Sudeste do Brasil, inicialmente em São Paulo, depois Rio de Janeiro e esse afastamento com certeza sempre causa algum tipo de perda de sotaque, pude perceber que determinadas canções apresentam o sotaque mais explícito do que em outras. Percebi também que algumas palavras se tornam meio que eleitas por Caetano Veloso para carregar o sotaque, é o caso, por exemplo, da canção “Meu rio”, do cd *Noites do norte* (2000) onde a palavra “pernambucanos” é pronunciada também com o sotaque nordestino característico (acento na sílaba “pér”), enquanto que em algumas palavras, que potencialmente poderiam ser pronunciadas com sotaque, o mesmo não acontece. O fato é que o sotaque funciona como “marca” na interpretação de Caetano Veloso. Sinto que esse sotaque é controlado e seu teor é selecionado nas interpretações.

O sotaque é marca, é identidade, é um dos fatores para a criação do nome “Caetano Veloso”, para o reconhecimento do *status* de artista perante o público. A importância do sotaque é tamanha, que, a título de exemplo, inúmeras vezes pude assistir cantores da noite, que, ao interpretar uma canção de Caetano Veloso, além da manutenção de características do arranjo (postura “cover”) também cantam com o sotaque nordestino. Já presenciei situações em que o cantor, a cada canção de um outro artista imitava o timbre da voz e os trejeitos, e o pior, é que em alguns casos, isso se dava espontaneamente, sem a menor consciência. Uma vez, isso ficou gravado na memória, em um restaurante no Sambaqui (Florianópolis) um cantor de origem gaúcha (pude perceber o sotaque nas suas palavras entre as canções) cantou uma canção de Zé Ramalho imitando Zé Ramalho, uma canção de Fagner imitando Fagner e assim se sucedeu com Caetano, Renato Russo (nessa hora meu

riso já foi espontâneo). Quase engasguei com a bebida, quando, devo frisar que é a mais absoluta verdade, o cantor ao cantar uma canção de Cazuza cantou com a língua presa. Lembro ainda do sotaque nas canções da cantora Simone, e das discussões com amigos músicos e não músicos sobre a forçada de barra em algumas palavras, que a cantora acentuava, mas que não eram acentuadas daquela maneira pelos nordestinos.

Ainda sobre o sotaque, só que com enfoque no jeito de se emitir um som, com enfoque na zona de ressonância das vogais, sobretudo o “i”, anasalado, percebo que Caetano explora essa característica do cantar nordestino. É o que acontece na canção “O ciúme” na nota longa sobre a primeira sílaba da palavra “minas” quando Caetano utiliza o recurso do *vibrato*. Esse jeito de cantar as notas longas com vibrato remete ao canto popular das *incelenças*, *aboios* e *repentes*. A utilização de melismas³⁷ nas notas finais das frases, procedimento oriundo de uma tradição de canto que remonta ao medieval, ao canto religioso, e também está presente no *gospel*, no cantar de Stevie Wonder, por exemplo, é muito explorado por Caetano Veloso, sobretudo nas interpretações ao vivo, quando o cantor, nas notas longas de determinadas canções, ao realizar os melismas movimenta o queixo de uma maneira acentuada, que se torna um modelo para comediantes que realizam esse mesmo movimento ao imitá-lo em programas de televisão. Certa vez uma vizinha ao perceber que o Caetano Veloso adentrava em um programa de auditório da Tv, disse: “lá vem aquele cantor de queixo mole”.

Voltando à canção “O ciúme”, a escolha do timbre da voz possibilita carregar um estado emocional de alguém ferido, que canta a dor dessa ferida. O timbre funciona não somente como uma espécie de identidade de Caetano Veloso que liga voz à pessoa, que sujeitifica, mas o timbre funciona como possibilidade, de um certo Caetano cantar a canção “O ciúme”. Murray Schafer afirma que o timbre traz a cor da individualidade à música. Schafer compara o infinito de possibilidades timbrísticas que podem ser aplicados em um som com um guarda-roupa cheio de roupas novas e coloridas.³⁸

Em determinado momento da música clássica ocidental, o aumento do público, que fez aumentar o tamanho do teatro que por sua vez fez aumentar também o número de instrumentos da orquestra, fez surgir toda uma escola de canto, o “bel canto”, dos cantores

³⁷ Melisma, em grego, quer dizer canção. Na música ocidental significa uma vocalização prolongada sobre uma vogal, ornamentando-as.

³⁸ SCHAFFER, M. *O ouvido pensante*, p. 75 e 76.

de ópera, com uma característica peculiar na emissão, na projeção, no timbre do canto. Em contrapartida, o advento do microfone possibilitou uma nova maneira de se cantar, principalmente na música popular.

Somente com alterações de alguns parâmetros como o timbre, a emissão de uma única palavra ou frase pode ser preenchida de intenções emocionais diversas. A escolha do timbre vocal se acopla a elementos referentes às imagens poéticas, ao arranjo e principalmente às possibilidades de espacialização no ambiente sonoro. No caso da gravação, ao sistema de captação e monitoração: microfones e fones de ouvido; de amplificação, pois o volume do canto não se condiciona ao volume natural dos instrumentos escolhidos, o que dá uma certa importância ao trabalho de mixagem. Eis nos últimos tempos a adaptabilidade do artista à tecnologia dos modernos sistemas de registro, a um técnico-produtor e, principalmente, às sonoridades e à perfeição buscada no acabamento do produto final, fatores estes que estão invariavelmente condicionados a um tempo, a um lugar, ao que pode ser chamado de moda. Sinto que esses padrões de acabamento das gravações produzem uma espécie de achatamento dos parâmetros do som (que em música são chamados propriedades do som – timbre, altura, duração e intensidade) que diferenciam abruptamente uma gravação de uma *performance* ao vivo.

Na interpretação em estúdio, geralmente, como o objetivo de realizar sobreposições de instrumentos que são gravados separadamente, é utilizado um referencial de pulso (tempo musical), um clique sonoro, um metrônomo, a partir do qual cada instrumento é gravado, para que possa haver uma sincronia nos eventos gravados em separado. Esse procedimento reduz sobremaneira as possibilidades de variações no aspecto de duração dos gestos sonoros-musicais. O instrumentista e o cantor são forçados a se acoplarem a um tempo fixo, irredutível, onde qualquer variação pode desestruturar o todo já preconcebido. Caetano Veloso e outros tantos intérpretes, sabem jogar com essa possibilidade e se valem do recurso de estabelecer contrastes na duração de determinadas sílabas, e de impor pequenas acelerações e desacelerações, pequenos *rubatos* (rubato=roubar) que são compensados em seguida. Em termos práticos, na interpretação vocal uma estrutura pode ser alterada em seu interior no aspecto rítmico, na alteração da velocidade, seja ela um motivo, uma seqüência de motivos ou, ainda, uma frase musical. O que não ocorre é uma defasagem em relação às estruturas já gravadas. Numa *performance* ao vivo, tanto de um

cantor com seu violão como de uma banda ou grupo musical, o tempo musical é flexionado, as frases musicais são saboreadas em função do momento, do espaço da *performance*. Caetano Veloso sabe explorar muito bem tudo isso em suas apresentações ao vivo à maneira de seu mestre e mestre de muitos outros: João Gilberto.

A adição do efeito de *reverber* dá o efeito de espaço, como se o canto estivesse acontecendo em uma sala maior, com a possibilidade de criar a falsa sensação de estar em uma sala de concertos, um teatro, um ginásio, uma caverna, etc. Se o *reverber* for adicionado já no momento da execução, com certeza influencia, e muito, a interpretação. É possível por exemplo, hoje, com um computador caseiro e alguns programas de gravação digital, simular a sonoridade de uma catedral gótica. O que temos, então, através desses recursos de *reverber* e *eco*, é a criação tecnológica de um espaço virtual, falso.

Em relação à intensidade (volume) de cada gesto musical, na *performance* ao vivo é realizada também com maior liberdade. Em estúdio esse parâmetro sofre um achatamento. De acordo com um relato de um técnico de gravação, isso se dá em função de uma necessidade até certo ponto mercadológica, pois um segmento da produção artística de MPB se destina às grandes massas, e o registro sonoro deve ser reproduzido em rádio, tv ou em aparelhos nos automóveis. Se há grandes nuances em relação à intensidade, como numa obra erudita para orquestra, por exemplo, uma sinfonia clássica ou romântica, um ouvinte em um automóvel em trânsito pode ficar minutos sem escutar nada; o mesmo acontece com uma música ambiente ou ainda com uma dona de casa que houve o rádio em meio a seus afazeres domésticos. Grande parte dos aparelhos de reprodução, como rádios, tvs, etc, não possuem uma fidelidade de reprodução, principalmente nos extremos, nas frequências agudas e graves. Portanto, o técnico de gravação, na mixagem, incrementa, dá um reforço nos médios no momento da equalização.

Dentre essas padronizações uma já tão decantada, que se relaciona ao aspecto da duração do objeto sonoro, é a de que uma canção deve ter um tempo estimado, geralmente 3 minutos, por causa do mercado radiofônico. Quem houve “Samba de uma nota só”, com seu um minuto e trinta e cinco segundos de duração e “Desafinado” com um minuto e cinquenta e oito segundos, ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça, ou “Chega de Saudade”, de Jobim e Vinícius de Moraes, tão determinante para os músicos da geração dos tropicalistas, como explica Caetano Veloso, com os mesmos um minuto e cinquenta e oito

segundos, se pergunta: essas são para tocar no rádio? Ou, para não ficar somente nos exemplos da bossa nova com toda a sua economia, como se explica o sucesso radiofônico de canções que ultrapassam o padrão médio de duração, como, por exemplo “Faroeste Caboclo” e “Eduardo e Mônica” canções do grupo Legião Urbana? Paul Zumthor ao refletir sobre a existência da obra no tempo, coloca que a duração da *performance* difere da duração textual que resulta da adição de fonemas. Ela abarca os retardos e acelerações do tempo, os efeitos rítmicos, os silêncios, as pausas, variáveis a cada *performance* e de acordo com o estilo de cada cantor³⁹. Nesse sentido, a gravação perde esses fatores importantes. Talvez essa necessidade de presença seja a razão pela qual muitos discos ao vivo tem sido lançados. São os famosos “desligados”, os acústicos os “aos vivos”, ainda que fortemente maquiados pós-gravação, tamanha é a força desses padrões de qualidade acima citados. Alguns artistas escolhem a opção de gravar o acompanhamento ao vivo, realizando várias versões da mesma canção para depois escolher a que produziu um melhor resultado. Através de meio digitais, hoje em dia é possível recortar e colar os trechos com melhor resultado de cada uma das tomadas ou ainda refazer posteriormente e em separado a gravação de determinados instrumentos.

Retomando a interpretação de Caetano Veloso da canção “O ciúme”, tamanha é a energia concentrada na expressão vocal, na execução do ritmo poético e musical, que os versos se submetem a uma outra ordem, comportando agora as curvas melódicas e outro plano de realização de ritmo. Na performance, o texto (a letra) só existe em razão da voz que canta, canto e canção são uma coisa só. Ainda que na ilusão da presença (gravação) ela estabeleça um diálogo, uma troca, onde o ouvinte confunde o objeto (canção), a ficção com o intérprete, com ele se identifica bem como com as imagens poéticas a ele destinadas.

A influência do neo-rock inglês na obra de Caetano Veloso é outra das fontes de inspiração do tropicalista que discorre sobre isso em *Verdade tropical*. Um paralelo entre a canção “O ciúme” e “London, London”, canção da fase do “exílio” em Londres pode ser traçado no que se refere à estrutura harmônica, direção das melodias, contorno e proporção das frases musicais das partes iniciais. Partindo do ambiente harmônico-melódico das duas canções constatei que elas remetem a canções do gênero gospel como “Sweet Memories” na interpretação de Ray Charles. Experimentei entoar a melodia de “O ciúme” acompanhado

³⁹ IDEM, *Ibidem*, p. 252.

pelo piano e balbuciei um texto no puro estilo “*embromation*”, procedimento este que atravessou a minha juventude musical, época de “tirar de ouvido” as canções do disco sem saber pronunciar uma palavra da língua inglesa. Pois então, desse procedimento lúdico abstrai a percepção de que ambas as canções formam um conjunto específico de canções de Caetano Veloso, como por exemplo “Leãozinho”, “Oração ao tempo” entre outras, que remetem a “baladas” de grupos de neo-rock inglês, sobretudo as de “Beatles”.

Alguns elementos do arranjo da canção “O ciúme” remetem a esses traços de uma música de origem no blues:

- 1) a própria levada do violão, estática sublinhando os tempos fortes;
- 2) uma guitarra com distorção que entra justamente na terceira estrofe (a contrastante e modal);
- 3) a presença marcante do contrabaixo elétrico *fret-less* (sem os trastes) que perfaz uma atmosfera meio jazz, meio blues, realizando um arpejo ascendente que termina num harmônico e glissando (efeito de deslizar rápido e contínuo de uma nota para outra) descendente;
- 4) somando-se a essa sonoridade aparece a guitarra portuguesa que realiza frases, improvisos sobre a melodia, utilizando uma sonoridade e fraseados que remetem ora ao blues, sobretudo por *bend-notes* (consiste em tocar uma nota e enquanto ela está soando levantar a corda até chegar numa nota mais aguda) efeito característico de blues e rock, e ora ao bandolim do choro ou ainda às guitarras portuguesas dos fados com notas executadas em *tremolo* (notas repetidas tocadas rapidamente com a palheta).

Acho bastante significativo esse hibridismo, essa aproximação entre blues, fado, choro e canção nordestina, sobretudo o nordeste das *incelenças*, *aboios*, *lamentos* e *repentes*, pois esses gêneros remetem a um sentimento de saudosismo, a uma atmosfera de tristeza. Uma aproximação entre o negro no sul dos Estados Unidos, o cantador repentista nordestino, o mulato chorão das esquinas das valsas cariocas, a mesma lágrima clara sobre a pele escura e queimada do sol, o mesmo lamento seco unidos agora pelo além mar dos fados, pelos trovadorismos, pelos violões, violas, guitarras, bandolins, cavacos, todas as cordas e sobretudo as cordas (pregas) vocais.

Após ser apresentada por inteiro, a primeira seção da canção vai sendo repetida enquanto a guitarra portuguesa vai improvisando e o contrabaixo realiza, além do

acompanhamento que já vinha sendo apresentado, movimentos melódicos paralelos à melodia. O intérprete nesse momento a entoava em *boca-chiusa* sublinhando com vocalizações que remetem a uma sonoridade nordestina, algo como as sílabas *nham e humm*. No trecho final variações sobre a melodia são realizadas em assobio e a canção termina num fade-out com a idéia inicial do arranjo: violão na marcação, contrabaixo com armônico e glissando.

Cada um desses elementos musicais que compõem o arranjo da canção “O ciúme” que detectei acima e no decorrer dessa dissertação remetem à idéia de “musema”, unidades mínimas que podem ativar significados musicais, termo criado por Charles Seegar (1960) e adaptado por Phillip Tagg.⁴⁰

Tagg enumera os seguintes procedimentos, que destaca como principais em sua proposta de um modelo analítico para música construído ao longo de diversas pesquisas:

- 1) Uma vista e checagem de parâmetros de expressão musical;
- 2) O estabelecimento de musemas (unidades mínimas de expressão) e musemas combinados por meio de comparação interobjetiva;
- 3) O estabelecimento de relações de figura/fundamental (melodia, acompanhamento);
- 4) A análise transformacional das frases;
- 5) O estabelecimento de padrões de processos extramusicais;
- 6) A falsificação de conclusões por meio de substituição hipotética.⁴¹

Ainda no mesmo texto, Tagg enumera alguns parâmetros de expressão musical, não como obrigatórios, mas que possam servir de base para verificar se nenhum elemento foi negligenciado na análise:

- 1) Aspectos de tempo – duração do objeto; duração das seções que compõem o objeto; pulso; tempo; metro; etc.
- 2) Aspectos melódicos – registro; tessitura; motivos; vocabulário tonal; contorno; timbre.
- 3) Aspectos de orquestração – tipo e número de vozes, instrumentos, partes; aspectos técnicos da performance, timbre, fraseado acentuação.

⁴⁰ Ver “semiotics notes” em <http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>. Ver “Glossary of special terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Phillip Tagg” em <http://tagg.org/texts>.

⁴¹ Ver “analysing popular music: theory, method and practice” disponível em <http://tagg.org/texts.html>.

- 4) Aspectos de tonalidade e textura – centro tonal e tipo de tonalidade (se for o caso); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; alterações cordais; relações entre as vozes, partes, instrumentos; método e textura composicional.
- 5) Aspectos de dinâmica – níveis e força sonora; acentuação; audibilidade das partes.
- 6) Aspectos acústicos – características do “local” de (re) performance; níveis de reverberação, distância entre as fontes sonoras e o ouvinte, sonoridades “estranhas” simultâneas.
- 7) Aspectos mecânicos e eletromusicais – panning, filtragens, compressão, phasing, distorção, delay, mixagem, etc; muting, pizzicato, etc.

Creio que esse modelo proposto por Tagg pode ser adotado e se tornar ferramenta indispensável para análise de aspectos musicais. Porém, o objeto canção envolve aspectos que requerem o contato com trabalhos ligados ao campo dos estudos literários, poética, lingüística e estudos culturais. Lacunas podem transparecer, como também certas portas que resolvemos não abrir muito menos adentrar. Fica aqui a certeza de que não existe uma análise correta e única do objeto canção. Assim como cada *performance* é única, cada escuta também o é. O mesmo pode se dizer de uma análise de canção. Parece que o objeto canção se comporta diferente de acordo com as ferramentas que usamos. Hoje, após essa pesquisa escuto essas máquinas (as canções) de outra maneira, e tento, antes de qualquer reflexão, não entender nada, apenas fazer parte da obra, para a partir daí, começar qualquer tipo de investigação.

Para Zumthor, performance significa presença concreta e imediata, um momento de recepção. Aplico à canção popular os três elementos constitutivos de toda literatura e poesia, enumerados por Zumthor, em que se articula um elemento ritual:

- 1) produtores de canções, identificados pelo grupo (compositor/intérprete);
- 2) conjunto de canções socialmente consideradas como tendo valor em si próprios (no caso, a música popular brasileira, o cânone);
- 3) a participação de um público que receba as canções (público iniciado).⁴²

⁴² ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, 2000, p. 55.

A *performance* não acontece sem a junção desses três elementos. A recepção é fator determinante tanto para a *performance* quanto para a produção de sentido. Receber uma informação musical é se transformar, é uma sensação física, é perceber as reações acústicas nos centros nervosos. Todo esse arcabouço teórico de pesquisadores como Zumthor e Gumbrecht, colocam o corpo como fundamental para que haja a *performance*. Esse olhar sobre o objeto canção popular faz com que a voz do corpo em *performance*, ou o corpo que a voz traz consigo, se posicione no centro de qualquer investigação sobre canção popular.

O contexto também se soma a todos os elementos envolvidos na *performance* para a produção de um sentido. Isso fica bem claro no exemplo que apresento: a canção “Soy loco por ti América”, letra de Capinam e música de Gilberto Gil. Augusto de Campos⁴³ considerou essa canção como a mais americanista de todas as canções tropicalistas, por diversos fatores: a presença simultânea do idioma português e espanhol; a representação metonímica da América como uma mulher; soma de culturas (rancho, tango); a solidariedade com a revolução de Cuba, a citação de Martí; alusão a morte de Che Guevara “el nombre del hombre muerto/ya no se puede decirlo”; o tom épico, com imagens da guerrilha; vínculo com o humor, com a paródia, com o cafona do ritmo caribenho já fora de moda; a construção de uma alegoria do continente subdesenvolvido e reprimido.

Então o que acontece com “Soy loco por ti América” quando é utilizada como tema da novela *América* da rede globo, na voz de Daniela Mercury? A conclusão a que chego é que “Soy loco por ti América” se torna outra canção. O contexto modifica o sentido. A voz do cantor carrega consigo sua história particular, o nome, que traz consigo também o gosto de seu público. O que torna essa canção outra canção não é o fato de esta canção ser tema de uma determinada novela, pois “Alegria, alegria” de Caetano Veloso já foi também tema de novela (*Sem lenço, sem documento* também da rede globo) como muitas outras canções populares, mas, sobretudo pela tensão entre o que ela significou nos anos 60 e a temática que essa novela apresenta: o sonho do subdesenvolvido de atravessar a fronteira e “fazer” a América como clandestino nos Estados Unidos. Será que não é aí que mora a mesma crítica, agora muito mais sutil, quase imperceptível?”

⁴³ CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa*. p. 150.

A trajetória musical de Caetano Veloso esteve sempre conectada às vanguardas, porém, como ele mesmo diz⁴⁴, sempre sentiu que o seu lugar dentro da música popular é na corrente central da cultura de massas: Caetano sempre se apresentou em programas da Rede Globo, também esteve ligado a movimentos como *rock-Brasil*, *axé music* e mais recentemente ao *funk* carioca.

O disco *Caetano*, do qual “O ciúme” faz parte, foi lançado em 1987, um ano após o lançamento do longa-metragem *Cinema falado* por ele dirigido.

A década de 80 é marcada pelo surgimento do rock-Brasil, de grupos como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, entre outros. A proximidade de Caetano com esse rock é percebida no disco *Totalmente demais* (1986), onde além da faixa que dá título ao disco, sucesso do grupo de música pop Brilho, está também incluída a canção “Todo amor que houver nessa vida” da dupla de compositores Cazuza e Frejat, integrantes do grupo Barão Vermelho.

A própria sonoridade dos discos desse período se transforma, devido à mudança dos músicos acompanhantes, após a separação da “Outra banda da terra” que havia participado de vários discos, do final dos anos 70 até meados dos 80. Esses discos apresentam sonoridades mais ligadas ao rock, onde há a presença de guitarras com distorção, sintetizadores, bateria com timbres eletrônicos. Isso acontece desde o disco *Velô* (1984) até *Estrangeiro* (1989) em que, além da marcante guitarra de Arto Lindsay que também produziu o disco, Caetano Veloso inclui a canção de Carlinhos Brown “Meia-lua inteira

Voltando ao disco *Caetano* (1987), a canção “Fera ferida” (Roberto Carlos/Erasmão Carlos) ressalta a proximidade de Caetano com o “rei” que acontece desde a época do tropicalismo e da jovem guarda. Neste disco as canções “Depois que o ilê passar” com uma batida de Ijexá só com voz e percussão, “Ia omim bum” (Anônima), um canto de candomblé com apenas voz e atabaques, “Giulietta Masina”, uma quase que fusão entre reggae e xote que apresenta em um dos versos uma citação da canção “Cajuína” na letra, melodia e na levada rítmica no acompanhamento instrumental, “Eu sou neguinha?” com forte influência de rock, “Valsa de uma cidade” (Ismael Netto/Antonio Maria) com voz e violão na tradição da canção brasileira, “Vamo comer” com um ritmo meio latino como

⁴⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical* p. 495 e 496.

“Soy loco por ti América” porém com um toque de lambada, formam um caldeirão de ritmos e estilos em meio ao qual se encontra a canção “O ciúme”.

Analisando a interpretação de Caetano Veloso nesse disco, percebo uma tendência, em grande parte das canções, do canto se localizar em um registro mais agudo, no limite de sua extensão vocal. Essa tendência pode ser associada à instrumentação, pois, em canções onde há uma saturação no acompanhamento instrumental, é natural que o canto caminhe ao agudo para sobressair a essa massa sonora. É o que acontece quando queremos que nossa voz se destaque em meio a uma multidão barulhenta. Há uma tendência de unidade entre volume e altura (grave/agudo). Quando o volume se intensifica, a voz caminha ao agudo, quando o volume diminui, a voz caminha ao grave. É um processo natural, mas que distingue muito bem a interpretação de Caetano cantando uma bossa nova com o violão, ou cantando um rock como “Eclipse oculto” do disco *Uns* (1983) ou “Podres poderes” do disco *Velo* (1984).

Creio que esse contato com o rock nesse período, e, principalmente devido à forte influência dessa sonoridade rock na instrumentação, faz com que o canto de Caetano Veloso nesses discos dos anos 80 se localize no registro agudo. A presença em algumas canções de forte percussão de rua da Bahia, ou como na canção “É hoje” (Didi/Mestrinho) do disco *Uns*, um samba de avenida, com acompanhamento de bateria de Escola de samba, faz com que o canto se posicione na região aguda. São inúmeras as canções desse período e posteriores onde isso acontece.

Em “O ciúme”, o canto se localiza também no registro mais agudo, uma tendência desse período, mas que também se associa com o caráter de lamento dessa canção. Alguns procedimentos, na *performance* vocal de Caetano Veloso, merecem destaque, pois funcionam como índice dessa tendência ao lamento. Em dois momentos da canção Caetano produz uma espécie de gemido: na sílaba final “do” da palavra *ferido* do verso “E se viu ferido justo na garganta” onde, sem interromper o som, a voz caminha para a próxima sílaba “jus” num glissando que lembra o canto do blues, e o mesmo acontece na última sílaba “da” da palavra “estrada” do verso “sobre toda estrada, sobre toda sala”. Note-se que essa pequena espécie de gemido, produzido como uma rápida tomada de ar, quase como um soluço desses que entremeiam o choro, acontece nas sílabas com a mesma consoante “d”, que produz um golpe de língua.

No verso “Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê”, Caetano realiza uma pausa, a maior, no interior de um verso, que acontece em toda a canção, antes da palavra “cadê”. Essa pausa enfatiza a busca. É como se o eu lírico, nessa pequena pausa, olhasse para os lados e não encontrando suspirasse perguntando: Cadê?

Quando a melodia segue em direção ao agudo, como no verso “quem nem alegre nem triste nem poeta”, acontece um aumento natural do volume. Esse verso se destaca dos outros, além do aspecto volume, também por Caetano Veloso imprimir um ritmo musical um pouco mais tercinado na execução.

Em relação ao volume, numa gravação comercial em estúdio como esta de “O ciúme”, realmente há um achatamento desse parâmetro. Ao verificar o espectro dessa canção em um programa específico para isso (Sound Forge) pude perceber as nuances de volume como acontece no verso que mencionei, porém, numa apresentação ao vivo, elas com certeza seriam bem maiores.

Com os recursos de mixagem, um cantor pode cantar um verso sussurrando e o seguinte gritando, que a diferença de volume é compensada, ficando ambas num mesmo patamar. Porém essa mudança na interpretação produz um sentido distinto quando da recepção, independentemente da igualdade do volume, pois o timbre da voz se modifica quando há um aumento de volume, ou, quando o registro vocal se localiza mais ao agudo. Percebe-se que quando uma voz grave (ou mesmo um instrumento musical como o violoncello) canta na região limite do agudo, o efeito é mais dramático, gera maior tensão. Esse contraste de registros é explorado na segunda parte da canção, do verso “Velho Chico vens de Minas” quando a melodia se posiciona no grave, gerando um efeito de introspecção, como mencionei nos capítulos anteriores.

A interpretação vocal de “O ciúme” valoriza, através da utilização dos procedimentos que mencionei acima, a imagem poética e a verossimilhança com o eu lírico. O perfeito equilíbrio entre o que é natural e o que é intencional, caracteriza a *performance* vocal de Caetano Veloso nessa canção. A dosagem dos efeitos acontece na medida certa, a *performance* caminha numa fina lâmina onde qualquer exagero pode provocar um efeito indesejado. Nisso Caetano Veloso é mestre e, se por acaso, em alguma *performance* de canção, o remédio se transformou em veneno por causa da superdosagem, em Caetano Veloso isso com certeza foi um travestir-se de intencionalidades.

Considerações finais

No momento da elaboração do projeto de pesquisa, minha proposta de trabalho era por demais pretensiosa: investigar a presença do modalismo na Mpb. Minha orientadora sugeriu os recortes necessários para que a pesquisa se tornasse viável, recortes esses, hoje compreendo claramente, que foram fundamentais para dar prosseguimento ao trabalho e permitir que eu conseguisse chegar até esse ponto. Uma única canção foi escolhida, que confesso passaria despercebida, na minha apreciação da obra de Caetano Veloso, perante tantas outras canções significativas, se não fosse a indicação preciosa de minha orientadora: “O ciúme”.

Desde então não tenho a menor noção de quantas vezes escutei “o ciúme”, não tenho a menor idéia de quantas foram as vezes que a cantei, “a capela”, ou acompanhado pelo violão, viola caipira, piano. Também não imagino quantas vezes transcrevi a letra em folhas de anotação ou em diversos arquivos, em diversos computadores. Só posso dizer com segurança que, nesse meu trabalho de garimpo, estou impregnado de “o ciúme”, quase como ficam impregnados os garimpeiros com o mercúrio nocivo que utilizam. A canção “o ciúme” mora em mim, e apesar disso, cada vez amo mais a amo, como amo cada vez mais outras canções de Caetano Veloso.

Apesar dessa ligação intensa com a canção, hoje já não me causa surpresa nenhuma quando percebo algum elemento que antes se ocultava sob o manto da obra já dissecada, compreendida, entendida, esgotada. Na retomada da canção, em determinados momentos me sentia quase que fazendo uma exumação, procurando achar as pistas de um crime não solucionado, em outras vezes me senti como que voltando à cena do crime, para me certificar que nada havia escapado da minha observação ou que não tinha deixado nenhuma pista, nenhum rastro que pudesse me incriminar. Mas a canção estava sempre viva, ou melhor, revivia a cada nova escuta. Isso acontece porque, a cada nova leitura de um teórico ou, a cada nova canção sobre a qual realizo algumas reflexões, meu ouvido interior faz como que um *up-grade* automático, e esse processo não tem fim.

Algumas conclusões hoje estão claras: cada execução de uma canção é um novo arranjo. Cada escuta também é de uma outra canção.

Falei acima do encontro com a canção “o ciúme”. Quero agora ressaltar outros encontros, que me fascinaram na investigação do objeto canção:

- 1) do encontro entre um corpo (voz) que canta e um corpo que escuta é que acontece a *performance*;
- 2) do encontro da melodia, da entoação dos intervalos com a letra, que lhe é anterior ou posterior, mas na *performance* é instantâneo, nasce a canção;
- 3) Melodia e harmonia se encontram, se complementam, dialogam, brigam e fazem as pazes no decorrer de uma canção;
- 4) do encontro da canção com o arranjo, a malha de significados que a reveste, surge sempre uma outra canção;
- 5) as levadas, os ritmos, o swingue, se encontram com as primeiras idéias melódico-harmônicas no momento da criação;
- 6) o encontro da canção com outras canções contextualiza, dimensiona e sincronicamente também a transforma sempre numa outra canção;
- 7) Do encontro da canção com as ferramentas teóricas surgem outros níveis de significados.

A voz que canta, no objeto canção, é que possibilita a materialização desses encontros, com os acentos, os fonemas, as palavras, as frases, as estrofes, as rimas, o timbre, os intervalos, as articulações, o fraseado. Quais seriam os elementos possíveis de serem subtraídos, sem os quais a canção ainda seja reconhecida? A harmonia cai fora logo de cara, como cai fora o acompanhamento, o arranjo, os efeitos eletrônicos. Restam a melodia e a letra, talvez por isso é que os teóricos vêm centralizando as pesquisas nesses elementos.

O que tentei explicar ao longo dessa dissertação, é que todos elementos que descrevi são fundamentais para fazer de uma canção única em sua *performance*. Por exemplo, o que se modifica na canção gravada em estúdio para sua versão gravada ao vivo? O que se transforma na canção gravada com banda, da versão com o violão? O que muda no mesmo show apresentado no teatro, com ingressos pagos, para o show ao ar livre e gratuito? O que

foi diferente no show de ontem para o show de hoje? Aquela canção cantada por cantor “x” comparada com a versão do cantor “y” apresenta que elementos contrastantes?

Os estudos culturais questionam a idéia de cânon, e a teoria literária está sempre se reconfigurando. Portanto, estudá-la em relação a outras formas de linguagem é necessário, uma vez que já não se distingue hoje em dia a fronteira entre as artes. No caso da canção popular, a teoria musical e a teoria sobre *performance* se imbricam a teoria literária, e, dessa junção surgem novas leituras.

A partir de Paul Zumthor, concluí que a *performance* musical de uma canção se caracteriza pela presença viva da voz, que por sua vez depende do corpo que dele emana para que haja a concretização. As investigações a partir dessa teoria possibilitam resultados que não podem ser obtidos apenas através do material impresso, quer seja somente a letra ou mesmo com o acréscimo da partitura. A noção de *performance* está intimamente ligada à cultura popular, podendo receber inovações. Isso foi idealizado já pelo Caetano Veloso tropicalista. Porém mesmo nos movimentos musicais ligados a vanguardas está conectada a uma tradição.

Uma canção realiza seu processo comunicativo através de acoplagens: Corpo/instrumento, melodia/letra, harmonia/melodia, arranjo/canto, canto/espço, etc. Os processos de acoplagem desses elementos geram sentido na *performance*, mas esse sentido depende dos códigos comuns, de uma comunidade interpretativa.

Creio, após ter realizado a articulação de vários teóricos, da teoria literária, da teoria musical, da teoria da *performance*, que o enfoque, numa análise de canção popular, deve estar no como, onde e quando a canção se faz corpo. A música dá esse dom raro, esse gosto fugaz do presente como bem observou Wisnik⁴⁵. O cancionário de Caetano Veloso abarca diversos temas, diversos gêneros e setores da música popular não só brasileira como também internacional. Se tornou uma espécie de diálogo crítico com o mundo através de sua palavra cantada e, sobretudo, significativo é nessa obra musical de Caetano Veloso a presença do tema do cantar, do fazer musical, a canção falando da canção num processo metalingüístico: “Alguém cantando”, “Alegria, alegria” (*ela nem sabe até pensei em cantar na televisão*), “Cá já”, “Como dois e dois”, “Língua”, “Não identificado”, “Nu com minha

⁴⁵ WISNIK, J.M. “Apreciação crítico-criativa da obra de Caetano Veloso” In: *Songbook Caetano Veloso 2*, p. 8.

música”, “Odara”, “O ciúme”, “Canto do povo de um lugar”, “Drama”(minha voz soa exatamente de onde no corpo da alma de uma pessoa se produz a palavra eu, dessa garganta tudo se canta...), “Força estranha”, “Lua, lua, lua, lua”, “Minha voz, minha vida”, “Muito romântico”, “Outras palavras”, “Pássaro proibido”, “Tigresa” entre outras. Essas canções são um convite ao passeio pelas escalas, pelos sons, e principalmente pelo momento presente da comunicação, no lugar que é aqui, no momento que é agora, que, como bem observou Wisnik⁴⁶, são substantivados na canção no cajá (canção “Cá já”).

As canções de Caetano estão esperando. Esperando quem as escute, reencontre e as decifre. E descubra o prazer, as regras do jogo entre o código poético, o código melódico e o código harmônico e os outros códigos metalingüísticos, o intertexto. As canções estão esperando para explicar o que é canção e explicar um Brasil através de seu bem maior: sua música popular.

⁴⁶ IDEM, *Ibidem*. p. 8.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Livro de ouro da MPB*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. *O corpo do som: ritmo e significação*. Palestra apresentada no congresso em homenagem a Haroldo de Campos realizado no CCE UFSC em dezembro de 2003.
- _____. O corpo exótico: a fronteira do antropófago para o próximo milênio. In Cd-Rom *Terras e gentes*. Salvador, Anais da Abralic, 2000.
- _____. Capoeira uma perspectiva tecno-tribal. In Cd-Rom *Terras e gentes*. Salvador, Anais da Abralic, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *Terapêutica musical namoros com a medicina*. São Paulo/Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 1980.
- _____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- _____. *Pequena história da música*. São Paulo, Martins, 1944.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. In: Nunes, Benedito (org.) *Obras completas*. São Paulo, Globo, 1995.
- ANTELO, Raul et Alii. *Declínio da arte/ ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.
- ARRIGUCCI, David Jr. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BERENDT, Joachin. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto et Alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva,
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo, Ática, 2002.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1977.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto modal*. Porto Alegre, SagraLuzzato, 2000.
- CAZES, Henrique. *Choro. Do quintal ao municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos, Editora da Universidade de São Carlos, 1993.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Caetano Veloso I*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997
- _____. *Songbook Caetano Veloso II*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo, Cultrix, s.d.
- CORREA, Sergio Oliveira Vasconcellos. *Introdução à harmonia*. São Paulo, Ricordi, 1975.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- COTTE, Roger J.V. *Música e simbolismo*. São Paulo, Cultrix, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

- _____. *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- _____. *Sobre os espelhos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália - Alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós, 1973.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence F. Pereira. São Paulo, 34 Letras, 1998.
- _____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro, Eduerj, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. e PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford, Stanford University Press, 1994.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. In: TEIXEIRA, João Gabriel; GUSMÃO, Rita. *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: UNB, 2000;
- HELLER, Alberto Andrés. *Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música*. Dissertação de mestrado no programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC sob orientação do Prof. Dr. Ari Paulo Jantsch, 2003.
- KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre, Movimento, 1981.
- _____. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre, Movimento, 1987.
- _____. *Música e dança popular*. Porto Alegre, Movimento, 1990.
- _____. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre, movimento, 1.986.
- KOELLREUTTER, H.J. *Contraponto modal do séc. XVI*. São Paulo, Novas metas, 1989.
- _____. *Harmonia Funcional*,
- LANGER, Susanne K. *Feeling and form*, New York. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LEAL, Ana Maria Gottardi. *O ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Sena*. Daghljan, Carlos (org.) *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papiros editora, 1997.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro, Ágora da ilha, 2002.
- MANOEL, Antonio. *A música na primeira poética de Mário de Andrade*. Daghljan, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- MATOS, Claudia Neiva de. et alli *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2001.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo, Global, 1988.
- MORAES, J. Jota de. *Música e modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *O que é música*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul, modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, J.Z. e OLIVEIRA, M. *Harmonia funcional*, São Paulo, Cultura Musical, 1978.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo, Moraes, 1981.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2002.
- QUITES, Aline Porto. *A presença do texto literário na arte da performance*. Florianópolis, 2006, tese (doutorado em literatura – teoria literária), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SANTOS, Lúcia. *Kitsch tropical. Los médios em la literatura y el arte en América Latina*. Madrid, Iberoamericana, 2004.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Editora Unesp, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonia*. Madrid, Real Music, 1979.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, Edusp, 1991.
- SEKKEF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical tonal*. São Paulo, Annablume, 1996.
- TAME, David. *O poder oculto da música*. São Paulo, Cultrix, 1997.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo, Escuta, 1999.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Atelie Editorial, 2001.
- _____. *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume, 1998.
- _____. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986.
- _____. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê editorial, 2004.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- _____. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das letras, 2002.
- _____. *Coro dos contrários*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- _____/SQUEFF, Enio. *Música - O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa P. Ferreira. São Paulo, Hucitec, 1997.
- _____. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo, Companhia das letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Educ, 2000.

Anexo

Cd com a canção “O ciúme” (Caetano Veloso) que faz parte do disco *Caetano* (Cd e vinil). Philips. 1987.



